

FACULDADE DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDADE DE LISBOA

ARQUITECTURA PARA TRANSDISCIPLINARIDADE
Pedreira Devoluta: Projecto de um Espaço para Criação
Artística

Ana Cristina Ferreira Barros da Conceição Duarte

(Licenciado)

Dissertação/Projecto para obtenção do Grau de Mestre em Arquitectura com
especialização em Interiores

Orientador: Científico: Doutora Maria Dulce Loução

Co-orientador: Arquitecta Margarida Grácio Nunes

Júri:

Presidente Doutor Nuno Miguel Arenga

Vogal: Doutor Hugo Farias

Lisboa, FAUL, Novembro, 2013

“O CAMINHO FAZ-SE ANDANDO, E AS COISAS MAIS BONITAS FAZEM-SE ATRÁS DE UMA PRÁXIS
REFLECTIDA.”

RUI HORTA

RESUMO

Título

Arquitectura para
transdisciplinaridade,

Pedreira devoluta:
Projecto de um Espaço
para Criação Artística

Nome

Ana Cristina Ferreira
Barros Conceição Duarte

**Orientador
Científico**

Doutora Maria Dulce
Loução

Co-Orientador

Arquitecta Margarida
Grácio Nunes

Mestrado Integrado
em Arquitectura com
especialização em
Interiores

Lisboa, Novembro
2013

Este trabalho propõe uma reflexão sobre a ideia de um espaço para a criação artística, uma unidade que encontra um território específico no qual circunscreve um sentido ao tecido rasgado da paisagem. Parte-se da hipótese de que a preservação e reabilitação deste tipo de território, dentro da paisagem transformada, pode ser uma estratégia de projecto conciliável, por um lado, com a criação de novas soluções para as práticas artísticas cada vez mais transdisciplinares, e, por outro, com a regeneração de um território outrora impermeável à vida humana e à existência do lugar. Como objecto de pesquisa, procura-se aclarar em que medida as necessidades espaciais e sociais dos artistas contemporâneos podem contribuir para a recuperação da realidade transitiva da pedreira – a partir da confirmação do que são as suas qualidades específicas.

Palavras-chave: Espaço de Criação, Pedreira, Estúdio, Transdisciplinaridade, Contaminação, Mármore.

ABSTRACT

This paper proposes a reflection on the idea of a space for artistic creation, a unit that meets a specific territory in which circumscribes a sense of the landscape's torn tissue. Starting from the hypothesis that the maintenance and rehabilitation of this type of territory, within the transformed landscape, can be a compatible project strategy, on one hand, with the creation of new solutions for the art practices which are becoming more and more transdisciplinary, and on the other, with the regeneration of an area formerly impermeable to human life and to the existence of the place. As an object of research, the aim is to clarify the extent to which spatial and social needs of contemporary artists can contribute to the recovery of the transitive reality of the quarry, based on the understanding of what its specific qualities are.

Keywords: Space of Creation, Quarry, Studio, Transdisciplinarity, Contamination Marble.

Title

Architecture of transdisciplinarity: Vacant quarry: Project for artistic creation

Name

Ana Cristina Ferreira
Barros Conceição Duarte

Main Advisor

Doctor Maria Dulce
Loução

Co-Advisor

Architect Margarida Grácio
Nunes

Integrated Master in
Architecture

Lisbon, November 2013

AGRADECIMENTOS

À minha família...à minha mãe e ao meu pai, pela oportunidade e pelo apoio incondicional ao longo do curso e ao longo da minha vida. À minha irmã Rita pela sua sabedoria, cumplicidade e paciência, e ao avô Barros pela herança em gostar de manusear e sentir os materiais.

Às minhas orientadoras, a quem gostaria de expressar a minha sincera gratidão... Professora Dulce Loução pela sua erudição, sensibilidade e pelo seu estímulo ao uso do desenho como processo de pensamento crítico e entendimento do que me rodeia, e Professora Margarida Grácio Nunes pela sua sabedoria e experiência, disponibilidade e pela “fasquia” alta que sempre me colocou que me fez evoluir e a tentar sempre ser melhor.

Aos meus Professores... em especial, pela paixão e processo arquitectónico que me incutiram, o Professor Fernando Sanchez Salvador e o Professor José Afonso.

Ao Professor João Carmo Fialho pelo apoio na área de estruturas.

Ao Rui Horta pela sua prestabilidade, mas principalmente pela troca de saber e paixão que tem pela vida.

A todos os meus amigos e em especial à Emanuela, à Mariana, ao Cavaco, ao Renato, ao Pedro e à Márcia, pelas experiências que vivemos, as reflexões que fizemos e o apoio/incentivo.

À empresa Solubema pela receptividade e empréstimo de informação relativo à pedreira.

ÍNDICE DE CONTEÚDOS

1	Introdução	11
2	(R)Evolução dos espaços de criação artística	15
2.1	Do atelier ao estúdio, do individual ao colectivo	16
2.2	<i>The Silver Factory</i> de Andy Warhol	20
2.3	O estúdio de Olafur Eliasson	23
2.4	O espaço PS1 do MoMA	27
2.5	Espaço do Tempo de Rui Horta	30
2.5.1	Convento de Nossa Senhora da Saudação	30
2.5.2	Conversa com o criador do espaço	32
3	Como e onde criar	35
3.1	O Artista como construtor de espaços	36
3.2	A Importância do Lugar	38
3.3	A “ruína invertida”	40
4	Um espaço para criação artística na pedreira devoluta	47
4.1	A matéria	50
4.2	A Fenda como entrada	54
4.3	Pátios	58
4.4	Espaços para Artes Plásticas	65
4.4.1	Ateliês	65
4.4.2	Galeria	68
4.4.3	Laboratório	69
4.5	Espaços para Música	73
4.5.1	Auditório	73
4.5.2	Estúdios de Música	76
4.6	Espaços para Expressão Corporal	77
4.6.1	Estúdios para Artista de Expressão Corporal	77
4.6.2	<i>Black Box</i>	78
4.7	Espaços de Contaminação	80

4.7.1	Biblioteca	80
4.7.2	Arquivo	81
4.7.3	Cantina	81
4.7.4	Espaços Exteriores	83
5	Considerações finais	85
6	Referências bibliográficas	88

Anexos

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 A- Horace Vernet, *O Estúdio do Artista*, 1920, Óleo sobre tela, 0,52m x 0,64m, Coleção privada. **B-** Gustavo Courbet, *O Estúdio do Pintor*, Óleo sobre tela, 3,6m x 6m, Musée d'Orsay, Paris. **18**

in A- [http://es.wahooart.com/@/8Y3L76-Horace-Vernet-El-estudio-del-artista-\(2\)](http://es.wahooart.com/@/8Y3L76-Horace-Vernet-El-estudio-del-artista-(2))

B- <http://pt.wahooart.com/A55A04/w.nsf/OPRA/BRUE-7YRE4H>

Figura 2 Exemplos de ateliers individuais, típicos de artistas de renome do século XX. **19**

in Matisse: <http://bombsite.com/issues/16/articles/774>

Moore: <http://blog.britishcouncil.org/2012/05/01/mary-moore-talks-about-henry-moore/>

Matisse: http://okbye.typepad.com/photos/uncategorized/2008/05/13/matisse_3.jpg

Pollock: <http://i236.photobucket.com/albums/ff289/porcupineology/joe-fig-jackson-pollock-studio-1023.png>

Figura 3 *The Silver Factory*, estúdio de Andy Warhol, com diferentes apropriações. **22**

in http://www.canadianart.ca/wp-content/uploads/online/see-it/2008/11/20/warhol2_448.jpg

<http://shagdora.files.wordpress.com/2008/07/silverfactory-party1.jpg>

Figura 4 Vários espaços no estúdio do artista Olafur Eliasson, interiores e exteriores, zona de produção de grande e pequeno formato, espaços de socialização como a cozinha e zona de refeições, entre outros. **25**

in http://olafureliasson.net/publications/tyt_vol1.html

Figura 5 Várias ocupações ao longo do tempo dos espaços exteriores do PS1. Destacando-se também a evolução da marca de identidade da instituição no plano da fachada do lado direito e, como vai sendo apropriado pelo MoMA, desde 1988 até 2011. **28**

in <http://www.fisherpartners.net/work/arts/ps1/>

<http://ps1.org/slideshow/view/47>

<http://ps1.org/slideshow/view/47>

<http://www.moma.org/about/ps1>

<http://www.flickr.com/photos/crisdanslalune/3194833023/>

<http://www.glenwoodnyc.com/manhattan-living/moma-ps1-warm-up/>

Figura 6 Esquissos e fotografias do Convento da Nossa Senhora da Saudação	31
Imagens e fotografias pela autora, 2013	
Figura 7 Esquisto da galeria do Claustro	34
Imagem elaborada pela autora, 2013	
Figura 8 A.Escala; B.Mármore; C.Confronto; D.Som; E.Água.....	42
Fotografias pela autora, 2013.	
Figura 9 Maquetes representado as diferentes cavidades de extração do mármore, VF, VS e VJ.	44
Maquete elaborada pela autora, 2013	
Figura 10 A. Diferentes contactos com o espaço; B. Textura do mármore.	45
Fotografias pela autora, 2013.	
Figura 11 Organização do programa pela pedreira.....	49
Fotomontagem realizada pela autora, 2013.	
Figura 12 Maquete do terreno com novo volume rochoso a branco.	51
Maquete realizada pela autora, 2013.	
Figura 13 Empilhamento de blocos de mármore sem valor comercial.....	51
Fotografia pela autora, 2012.	
Figura 14 Semelhanças entre os escombros de formigueiros e escombros de pedreiras.....	51
Fotografia pela autora, 2009.	
Figura 15 Villa Adriana, Tivoli, Itália.	53
<i>in</i> http://www.flickr.com/photos/watchful-mind/2341711931	
http://www.flickr.com/photos/julienlacroix/7096423439/	
http://www.flickr.com/photos/cconstantinou/5318822800.jpg	
Figura 16 A e B, Exemplos de fissuras em rochas; C, Eduardo Chillida, <i>Homenaje a Aimé Maeght</i> (1988)	55
<i>in</i> http://pt.dreamstime.com/imagens-de-stock-royalty-free-solo-com-fissura-image7124349	
http://en.amorosart.com/artwork-chillida-homenaje_a_aima_maeght-30639-en.html	
Figura 17 Seara de trigo; Alfazema; Instalação LEDscape no Centro Cultural de Belém, Lisboa por LIKEarchitects, 2012.	55
<i>in</i> http://lopesmelissa.blogspot.pt/2013/06/trigo-aveia-e-sol.html	
http://www.loja.jardicentro.pt/popup_image.php?PID=3194&osCsid=aebb27407e736c06ccc1d3fa59df3d8d	
http://likearchitects.com/projects/ledscape/	

Figura 18 Percurso de entrada para o Museu de Serralves, no Porto, do Arquitecto Álvaro Siza Viera	55
<i>in</i> http://vontadedeviajar.wordpress.com/2013/05/01/museu-e-parque-de-serralves/	
Figura 19 Fotomontagem do percurso de entrada no Espaço de Criação Artística.....	55
Imagem elaborada pela autora, 2013	
Figura 20 Maquete dos percursos de acesso.....	57
Maquete elaborada pela autora, 2013	
Figura 21 Esquisso <i>in locu</i> do Palácio Real , com os seus dois pátios.	60
Esquisso elaborada pela autora, 2013	
Figura 22 , Escadas com linha de água escavada nos degraus, em Alhambra; B, Tanque de água, em Alhambra.....	60
<i>in</i> HERTZBERGER, Herman; <i>Lições de Arquitectura.</i> ; 2a Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 234	
HERTZBERGER, Herman; <i>Lições de Arquitectura.</i> ; 2a Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 233	
Figura 23 Pátio das Laranjeiras da Catedral de Sevilha, com o seu sistema de irrigação.....	60
<i>in</i> HERTZBERGER, Herman; <i>Lições de Arquitectura.</i> ; 2a Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 235	
HERTZBERGER, Herman; <i>Lições de Arquitectura.</i> ; 2a Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 235	
Figura 24 Fotomontagem do Pátio das Laranjeiras/Pátio de recepção	62
Fotomontagem elaborada pela autora, 2013	
Figura 25 <i>Sky Mirror</i> , Anish Kapoor, 2009, em Pavilion Gardens, Brighton Festival. 2.7x2.7x1,51m, materiais: aço inoxidável.	64
<i>in</i> http://alisonlucy.wordpress.com/2011/02/02/anish-kapoor/	
Figura 26 Waterfall, Eliasson Olafur, 2005, em Dundee, Inglaterra. 7x6x10m (estrutura metálica), materiais: andaime, água, alumínio, bomba, mangueira.	64
<i>in</i> http://wirednewyork.com/forum/showthread.php?t=16708	
Figura 27 <i>Sky Pesh</i> , 2005 por James Turrell, em Walker Art Center	67
<i>in</i> http://reduxartcenter.wordpress.com/tag/james-turrell/	
Figura 28 Fotomontagem do interior do Laboratório de Criação Artística.....	70
Fotomontagem elaborada pela autora, 2013	
Figura 29 Pormenor do pavimento do celeiro/atelier, onde trabalhava o artista Jackson Pollock.	72

in <http://maggiecoughlan.com/post/26229583947/jackson-pollocks-east-hampton-studio-floor>

Figura 30 Fotomontagem do Auditório.....74

Fotomontagem elaborada pela autora, 2013

Figura 31 Fissura de pedra, correspondente à zona programática do auditório.....75

Fotografia pela autora, 2012.

Figura 32 Fotomontagem da Black Box79

Fotomontagem elaborada pela autora, 2013





1 INTRODUÇÃO

No corpo do território há marcas de diálogos entre a natureza e a acção humana. A paisagem natural é formada, na sua origem e desenvolvimento, por uma vagarosa transmutação, fazendo surgir nela espaços imponentes e únicos, de inegável impacto visual e, até, com forte capacidade formal e plástica—por exemplo uma pedra.

Este trabalho propõe uma reflexão para a concepção de um espaço para a criação artística, uma unidade que encontra um território específico no qual circunscreve um sentido ao tecido rasgado da paisagem. Parte-se da hipótese de que a preservação e reabilitação deste tipo de território, dentro da paisagem transformada, pode ser uma estratégia de projecto conciliável, por um lado, com a criação de novas soluções para as práticas artísticas cada vez mais transdisciplinares e, por outro, com a regeneração de um território outrora impermeável à vida humana e à existência do lugar. Como objecto de pesquisa, procura-se aclarar em que medida as necessidades espaciais e sociais dos artistas contemporâneos podem contribuir para a recuperação da realidade transitiva da pedra— a partir da confirmação do que são as suas qualidades específicas.

Esta dissertação é estruturada em três partes. A primeira prende-se com o facto de ser essencial enquadrar a problemática da relação das práticas artísticas actuais com o espaço, tempo e sociedade. Assim, pretende fazer uma contextualização das valências programáticas e espaciais que devem caracterizar um centro de criação artística.

Neste contexto, e partindo da premissa que a arquitectura envolve não só o edifício, mas estratégias projectuais de carácter activo, são revistos espaços que baseiem a sua existência numa rede de relações entre artistas, espectadores e a sociedade. Como relembra Duchamp, “*I don’t believe in art, I believe in artists*”¹, realçando também a importância dos espaços de produção, partilha e participação. Assim, desenvolve-se uma pesquisa que tem como enfoque espaços simultaneamente de produção, habitação, investigação e partilha. Os exemplos elegidos são os que, de alguma forma, se aproximam com a realidade pretendida nesta proposta. De forma a concretizar uma abordagem exploratória, o espaço para

1 Pierre Cabanne; *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo*/entrevistas com Pierre Cabanne; A Da Cabo Press paperback; 1990.

as artes será então entendido como local não só de exposição/apresentação (que já existem em grande número) mas simultaneamente, e em primeiro plano, como um espaço de criação e incubação de conteúdos, realçando o acto de criar como sendo o evento em si.

Estabelecidas estas balizas, a segunda parte do texto procura reflectir, com base nos casos analisados, as necessidades espaciais e sociais dos artistas contemporâneos, compreendendo as valências programáticas mais oportunas que este género de espaços deve possuir. Entendendo as características heterogéneas da pluralidade das práticas artísticas, as estratégias projectuais passarão por espaços que desenvolvam um papel activo e impulsionador de relações e de uma arte relacional. Assumindo que a arquitectura consegue abrigar as necessidades de transdisciplinaridade, procura-se também centrar a reflexão no projecto, introduzindo alguns conceitos relacionados com a importância do sítio na construção de um lugar, ou seja, que se pretendem relacionar com a dimensão operativa do projecto. Neste sentido, o raciocínio estrutura-se em aspectos considerados fundamentais no desenho do projecto. Existe uma necessidade de orientar o discurso fora da moldura habitual da paisagem, circunscrevendo a investigação ao contexto específico daquela pedra.

No terceiro e último corpo, desenvolve-se uma proposta arquitectónica de um espaço para a criação artística que una diferentes disciplinas das artes no mesmo espaço. Esta intervenção localiza-se numa pedra devoluta, perto de Vila Viçosa, actualmente propriedade da empresa Solubema. Tenta, sobretudo, projectar suturas naquele horizonte escondido que convoca a condição de um espaço dentro de outro espaço e a possibilidade de uma interioridade como ideia de projecto. O tema do espaço das artes face à pedra, surge como ajuste entre a harmonia do recorte texturado e o que nele cresce. Procura interioridade modulando o tal rasgo lento da terra, da pedra, potenciando no seu interior o silêncio, que é sentido de uma forma anormal e intimidatória. Esta proposta pretende não só colmatar a necessidade de repensar este género de territórios devolutos (que existem ao longo de quase todo o panorama nacional), constituindo um elemento de relação que re-conecte estes espaços, mas também a necessidade suprir a carência de espaços dedicados à criação/produção da arte contemporânea, fora das “amantes” cidadinas. A abordagem adoptada é próxima do campo da prática projectual, deixando de parte outros contributos teóricos possíveis.

Como metodologia é importante referir que ao longo dos últimos anos de aprendizagem pressupôs-se, através do desenho, uma seleção e registo da realidade envolvente e, conjuntamente com o desenho, aprendeu-se também a descodificar e construir em papel o que percorre a imaginação. Assim, aos desenhos (que fazem parte do processo de evocação directa de experiências pessoais) alia-se a eleição de memórias de lugares. Para a descrição deste projecto, a experiência de alguns espaços arquitectónicos, e não só, serão descritos como processo, acompanhados de alguns desenhos in locu (como registos que vão para além da aparência). Da qualidade destes espaços, do seu registo de detalhes em plantas e cortes, em esquemas, em axonometrias de pormenores se construirá a narrativa deste projecto. Talvez o que é imaginado para este projecto, não seja mais que recordações/espaços que remetem para memórias, o que em projecto é possível recriar e potencia-las. As tertúlias com Rui Horta, criador do Espaço do Tempo; com a Professora Maria Dulce Loução e com a Arquitecta Margarida Grácio Nunes, também contribuíram para a construção destas parte teórica.



2 (R)EVOLUÇÃO DOS ESPAÇOS DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA

Durante o século XX a sociedade presenciou momentos que alteraram e determinaram o conhecimento do Homem. Contribuíram para tal meios como a política, economia, religião, tecnologia, comunicação e, até, a própria forma de relacionamento entre as pessoas. Tudo isto fez com que o Homem se questionasse sobre qual o seu papel no mundo como indivíduo, mas também, como colectivo. No campo das artes, estes avanços tecnológicos e conceptuais não ficaram atrás, o que permitiu libertar a arte do papel de representação da realidade e abrir caminho para uma arte fortificada em conceitos e que critica o seu tempo. Consequentemente, a arte, bem como todas as outras práticas sociais contemporâneas, evoluiu a um ritmo alucinante em que a própria arquitectura, enquanto espaço físico e conceptual, tem tido dificuldade em acompanhar.

Verificou-se a proliferação de uma arquitectura entendida como contentor social, como são exemplos alguns equipamentos que tenderam a reclamar o seu espaço enquanto ícones nas cidades, servindo apenas a espetacularidade e o consumo de massas. Pela ausência de espaços relacionais de partilha e de encontro nestes equipamentos, activos e habitáveis, estes edifícios “perderam-se” e obrigam urgentemente que se repense o papel da arquitectura ao serviço das artes, como construtora de espaços para a sua criação e divulgação, nos dias de hoje. Neste contexto, o que interessa então discutir é, portanto, uma arquitectura que sugira, em vez de determinar; que promova, em vez de impor; que possibilite diferentes interpretações e, consequentemente, diferentes apropriações.

Actualmente, a produção e a exposição artística deixaram de ser duas fases separadas no processo criativo, porque se interligam e até em alguns casos se chegam a sobrepor. Então, como será o espaço para as artes de hoje? Será um espaço que serve de rede a relações cada vez mais activas e complexas entre a arte, o artista, o espectador? Será o artista também um construtor de espaços?

2.1 DO ATELIER AO ESTÚDIO, DO INDIVIDUAL AO COLECTIVO

O atelier do artista é considerado um espaço de produção, onde a obra de arte se gera e ganha dimensão; mas é também considerado um espaço de exposição e crítica. Ao longo do tempo, o atelier tem vindo a evoluir, transformando-se e transformando as características do acto artístico. Se virmos deste ponto de vista,

percebe-se que a arquitectura tem um papel importante no acto artístico, porque é num determinado e específico espaço que o artista se confronta com a suas ideias e onde a relação do artista com a obra se estabelece e se inicia.

O interesse no atelier foi particularmente forte no século XIX, como refere Ursprung², com a dissolução do sistema social aristocrático após a Revolução Francesa, que separou de vez as funções do cliente e dos artistas. O início da Idade Média está fortemente marcado com artistas que trabalham para a promoção ou divulgação de temas religiosos ou políticos, sujeitando as suas obras aos temas desejados por estes. Já no século XV, o artista aproximou-se da ciência, aliando o desenho ao cálculo e ao estudo anatómico, como é exemplo o artista Leonardo da Vinci. Contudo, ainda segundo o mesmo autor, apenas quando o artista deixou de estar especificamente ao serviço de um cliente e, conseqüentemente, começou a expor para o mercado, é que pode finalmente mudar também o conceito de atelier.

Na segunda metade do século XIX, como refere Buren, os artistas europeus estavam presos aos suportes convencionais, em ateliers considerados clássicos, onde a ideia de pequeno atelier prevaleceu³. Um espaço que isolava o artista do mundo, no seu profundo acto criativo. Eram espaços que geralmente se caracterizavam por uma luz difusa de norte. Contudo, é visível em algumas obras da época, como *O Estúdio do Artista* de Horace Vernet (Figura 1^A) ou numa outra obra de Gustavo Courbet, *O Estúdio do Pintor* (Figura 1^B) que os artistas manifestaram o seu desejo de que o atelier se transformasse num espaço de convívio e de crítica. Esta ideia é reforçada pela carta de Courbet ao colecionador Alfred Bruyas:

“Tem trinta figuras em tamanho natural. É a história moral e física de um atelier. Estão todas as pessoas que me servem e que participam no meu trabalho. Chamá-la-ei primeira série, porque espero fazer passar pelo meu estúdio toda a sociedade e exprimir as minhas inclinações e revoltas.”⁴

² Philip Ursprung; *De observador a participante, no estúdio de Olafur Eliasson*; in *Studio Olafur Eliasson*, an Encyclopedia; ed. Taschen; 2012; p. 38

³ Daniel Buren; *The function of the Studio*; ed. The MIT Press; Massachusetts; 2009; pp. 51–58.

⁴ Autores vários; *História da Arte, O realismo. O impressionismo*; ed. Editorial Salvat, Barcelona; 2006; p.38.

Em contrapartida, na mesma altura, os artistas americanos começaram a apropriarem-se dos espaços que os envolviam, por explorarem diversos materiais. Usavam, assim, a arquitectura como um meio de apropriação para as suas produções artísticas. Assim, e em contraste com o pequeno atelier (Figura 2), os grandes armazéns industriais deram origem a laboratórios de/e para experiências artísticas. Eram espaços caracterizados por grandes envidraçados que garantiam a luz natural, mas também se caracterizavam pela manipulação da luz artificial. A maior parte das vezes, os artistas aproximavam-se uns dos outros e instalavam os seus estúdios perto de galerias de arte, funcionando até como pequenas comunidades multidisciplinares. Esta crescente socialização dos espaços das artes transformou o conceptual atelier em estúdio. Ao encontro do desejo de Courbet, nestes espaços, os artistas trocavam informações, criticavam e cruzavam experiências em proveito da dita “arte moderna”.

Mais tarde na primeira metade do século XX, mesmo na Europa, esta nova arte não objectual, para além de usar o estúdio como espaço de produção e de difusão, apoderava-se de outros suportes, desde intervenções permanentes ou temporárias em recantos obscuros das cidades a paisagens rurais. Para uma arte cada vez mais plural, tudo servia de suporte para a divulgação das ideias e crítica dos artistas, até o uso de livros, como Malraux idealizava⁵.

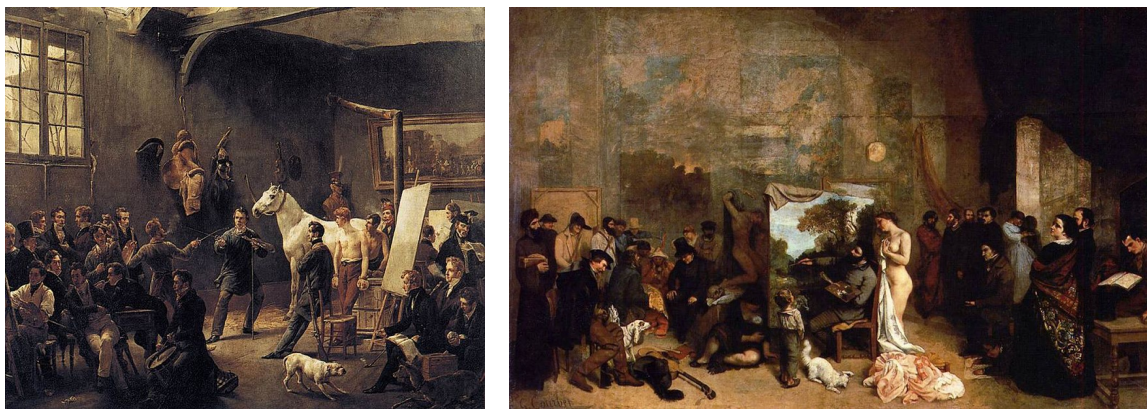


Figura 1 A– Horace Vernet, *O Estúdio do Artista*, 1920, Óleo sobre tela, 0,52m x 0,64m, Coleção privada. B– Gustave Courbet, *O Estúdio do Pintor*, Óleo sobre tela, 3,6m x 6m, Musée d’Orsay, Paris.

⁵ André Malraux; *O Museu Imaginário*; Edições [André Malraux no seu livro, O Museu Imaginário, propunha um livro de arte como uma extensão do museu e difusor da cultura artística, que não pressuponha paredes nem tecto.]

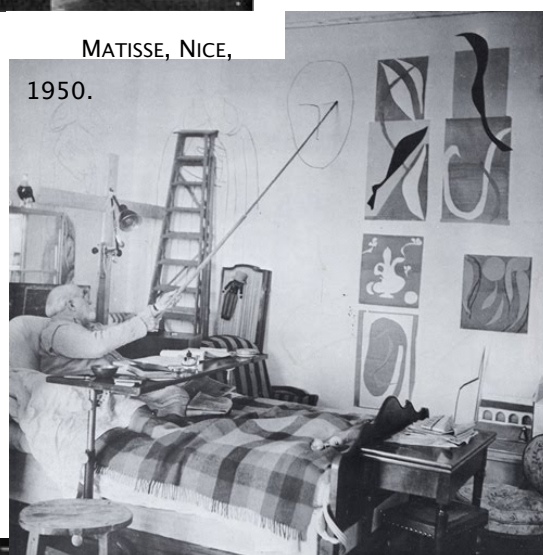
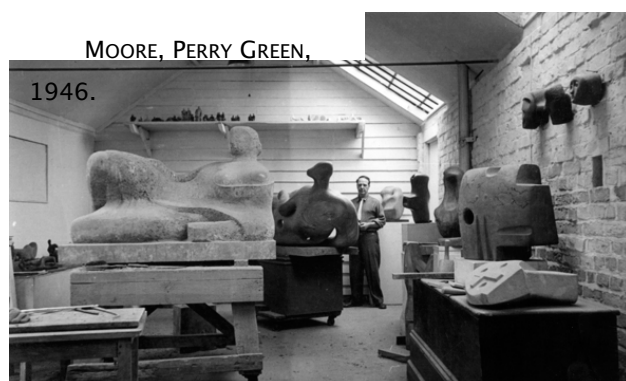


Figura 2 Exemplos de ateliers individuais, típicos de artistas de renome do século XX.

Actualmente, com redes digitais, as distâncias físicas e virtuais foram reduzidas, a informação circula e é renovada a uma velocidade vertiginosa. Estas bases poderiam conceber um artista cada vez mais isolado, como um nómada que observa de fora a realidade. Um artista que não necessita de um espaço físico, pois baseia o seu trabalho nas redes virtuais e contacta com o público através da tecnologia. Contudo não é isso que se verifica. Na realidade, o espaço físico revela-se essencial, pois é nele que as práticas artísticas acontecem, pois a nova ferramenta de desenvolvimento do trabalho é o encontro entre várias pessoas de várias áreas do conhecimento. Para além do seu espaço físico, as estruturas digitais apresentam-se como um complemento. Consequentemente, uma das características mais comuns destes estúdios contemporâneos é serem espaços de partilha, onde as ideias surgem do colectivo, fruto deste conceito de laboratório.

As criações artísticas contemporâneas e os espaços a elas associados têm na sua essência características transformáveis e mutáveis. Cada vez mais interligadas e interdependentes, as práticas artísticas em constante evolução, necessitam também que a arquitectura as acompanhe. Admitindo que o espaço para o trabalho das artes, nos dias de hoje, será um espaço onde se poderá construir experiência, onde as pessoas e as ideias se cruzam e se incentivam, onde existe multidisciplinaridade e transdisciplinaridade, é necessário que na sua espacialidade seja intrínseca esta ideia de flexibilidade para o inesperado. Assim, a capacidade de se adaptar à transformação deverá ser transmitida através das qualidades espaciais que se fundamentem numa relação dinâmica entre o edifício e o sítio, mas também entre o espaço e as pessoas. Deixando de ser entendidos como espaços apenas de produção e passando a ser lidos como espaços de experiência e de partilha, os artistas começarão a trabalhar com o lugar onde se inserem, estabelecendo com este confrontos e ambiguidades.

2.2 THE SILVER FACTORY DE ANDY WARHOL 1964/1984

“A factory is where you build things. This is where I make or *build* my work. In my artwork hand painting would take much too long, and anyway that’s not the age

we live in. Mechanical means are today, and using them I can get more art to more people. Art should be for everyone.”⁶, Andy Warhol.

Foram verificadas mudanças radicais com o artista Andy Warhol, um dos artistas que modificou o mundo da arte do século XX, revelando-se uma referência da cultura popular das massas. Foi também criador de muitos ícones que polarizam muitas das imagens dos nossos dias. Para além de criador de imagens, foi igualmente produtor de acontecimentos. Em 1964, Warhol move-se para um novo território, que adoptou como a sua nova estrutura de estúdio, a que chamou de *The Silver Factory*⁷. Localizado um *loft* em Manhattan, Nova Iorque, era um espaço anteriormente ligado à indústria, que na realidade não tinha nenhuma característica tradicional dos estúdios daquela época. Não era branco, não possuía nenhuma fonte de luz natural, e também não era alto. Com aproximadamente 15 metros de profundidade e 30 metros de comprimento, o espaço foi todo forrado a prateado⁸ por Billy Linich. Propositadamente separado do exterior pelo encerramento dos vãos e com forte presença de luzes artificiais, neste local o artista reunia não só os seus assistentes mas também com actores, músicos, visitantes, críticos, colecionadores e curadores da época. Na “cidade que nunca dorme”, *The Silver Factory* era como uma fábrica, em constante produção, mas também um palco, um salão de festas, uma galeria e uma residência. Um local onde Warhol se representava a si próprio, bem como a sua forma de produzir arte (Figura 3).

Assim, neste espaço, verifica-se a transformação do paradigma de atelier romântico num espaço contemporâneo de revelação social. Decorrente dos interesses de Warhol pelas artes, a moda, a publicidade como meios de afirmação de uma cultura urbana e pop, própria da mescla entre cultura erudita e cultura popular, neste espaço todos aqueles que por lá passavam, contribuíam com a sua identidade.

⁶ Steven Watson; *Factory Made, Warhol and The Sixties*; Pantheon Books, New York; 2003; p. 126.

⁷ Sobre este estúdio é interessante ver um documentário intitulado *Andy Warhol, Factory People*, de Catherine O’Sullivan Shorr.

⁸ “It’s electric. It’s synthetic, it’s fusion. It’s out of the ordinary, and it’s tense and it’s hip and it’s cool and it’s spacey. It’s a knock-out Wonderland.” Billy Linich.



Figura 3 *The Silver Factory*, estúdio de Andy Warhol, com diferentes apropriações.

Como laboratório-observatório de produtos de um “star system” que não distingue o glamour social da subcultura de rua⁹. Warhol teve um impacto duradouro na cultura ocidental pela sua produção multifacetada, por provocar e desafiar a hierarquia tradicional entre disciplinas artísticas, integrando a produção de massas na arte erudita e vice-versa.

“It was everything turned inward and imploding and at the same time Light, the pallor Warhol’s face as if it never saw daylight. It was the space of mirror. Warhol’s responsibilities were the mirror’s responsibilities, his replies the mirror’s replies”¹⁰ disse Stephen Koch.

The Silver Factory resulta evidentemente do desejo de “registar passivamente o existente, sublinhando a sua absoluta falta de desígnio imaginativo, afirmando-se com uma “máquina” de registo sonoro e visual, fotográfica e serigráfica, televisiva e fílmica, cuja única intenção é, como em todas as sociedades de consumo, exaltar não o significado do produto, mas sim as suas estratégias de venda e promoção”¹¹.

Porém, as grandes diferenças entre o estúdio contemporâneo e The Silver Factory de Warhol assentam principalmente na profissionalização dos artistas. Neste espaço existia uma sobreposição de vivências: privado e público, trabalho e lazer, dia e noite; vivia fechado e distanciando do meio onde se inseria, ou seja, um mundo em si próprio.

2.3 O ESTÚDIO DE OLAFUR ELIASSON, 1995–

Olafur Eliasson, nascido a 1967, é um artista conhecido pelas suas esculturas e instalações de grandes escalas e que trabalha com materiais elementares, tais como a luz, a água e a temperatura do ar, para influenciar a experiência do espectador. O seu estúdio pode ser considerado como um verdadeiro laboratório experimental. Situado em Berlim (que nos dias que correm, é falar da cidade da criatividade, onde

⁹ Celat Germano; *Andy Warhol: a Factory*; ed. Porto, Fundação de Serralves; 2000; p. 123.

¹⁰ Idem, p.131.

¹¹ Idem, p.117.

se respira o espírito da criação europeia), o estúdio localiza-se num armazém, perto do Museum für Gegenwart, que alberga uma coleção de arte contemporânea. Anteriormente esta zona (junto ao Muro) era isolada da vivência da cidade, mas actualmente voltou a centralizar-se. É rodeada de um lado por estaleiros, armazéns, pequenas indústrias e empresas de transporte, por outro lado pela estação central e pelo edifício do Parlamento. Curiosamente enquadrado para um estúdio de artista experimental, o estúdio é dirigido pelo artista plástico Olafur Eliasson e funciona como um espaço multidisciplinar, que produz diálogos vitalizadores entre a arte e a sua envolvente.

O centro do estúdio forma um grande salão luminoso, onde é possível encontrar obras terminadas ou por terminar, bem como materiais espalhados sobre grandes mesas. É um local onde se testam, montam e desmontam instalações, penduram-se e examinam-se modelos nas paredes. É, por isso, uma zona em constante mutação. Neste espaço também há equipamentos de cozinha e algumas mesas compridas, onde se almoça ou se faz um intervalo, (Figura 4).

Num nível superior ao salão, há uma galeria onde trabalha uma equipa. Na cave encontra-se o local de trabalho de Einar Thorsteinn¹² e mesmo ao lado localiza-se a oficina onde se montam e executam trabalhos relacionados com carpintaria e soldadura. Há ainda uma sala branca com equipamento especial, onde se testam efeitos ópticos. Ao lado do escritório encontra-se o arquivo, onde estão depositados os documentos dos projectos e onde os interessados podem consultar projectos antigos, terminados ou não.

¹² Einar Thorsteinn, arquitecto, teórico e artista islandês, com quem Eliasson colabora e com quem trabalhou pela primeira vez num pavilhão realizado em 1996. Trabalha com modelos geométricos feitos de cartão, papel e plástico. Entre 1969 e 1971, Thorsteinn trabalhou no estúdio do arquitecto Frei Otto, que se tornou célebre pela arquitectura do Estádio Olímpico de Munique.



Figura 4 Vários espaços no estúdio do artista Olafur Eliasson, interiores e exteriores, zona de produção de grande e pequeno formato, espaços de socialização como a cozinha e zona de refeições, entre outros.

Como o mesmo o descreve: “ We all spend a lot of time in the studio, not necessarily all of it working. So in that sense there’s a bit of community. And, of course, there are all the other people working there, as well, which creates a kind of “glue” that turns the whole thing into a small community. (..) I have two electricians, two blacksmiths, a carpenter, a furniture builder, as well as geometricians and artists. I also have two people who are educated in stage design and theatre. Then, of course, I have a group of architects, but even within that group there are large differences: some of them are from the world of graphic design, some do very sophisticated 3D-drawings, and some are more hands-on. I have an electrical engineer and I have a Light planner, Occasionally, I have one or two model makers, just as architectural offices do. Finally, the office itself is divided into rather diverse areas: I have a publication department and an archive with two or three art historians. And then there’s the bookkeeper and a project manager.”

Neste estúdio trabalham outros colaboradores do artista, alguns há vários anos e outros que são apenas contratados, por tempo indeterminado (por vezes apenas para determinados projectos). É, por isso, visível o carácter de laboratório, onde grande parte do trabalho se debruça sobre projectos de investigação. Eliasson, pode, no limite, ser considerado como um cliente ou empreiteiro. Esta noção de artista que, em determinadas circunstâncias, surge como cliente dentro do seu próprio estúdio, contradiz a ideia feita do artista como um autor voltado para si. As exposições deste artista, demonstram apenas algumas ideias/obras de uma cadeia mais vasta de experiências e tentativas.

“Para mim, um dos critérios de qualidade da arte é que nos ajude a ver o mundo com outros olhos. O conhecimento que está na génese desta arte – o conhecimento do estúdio – desempenha aqui um papel de relevo, precisamente desde que a arte norte-americana, a partir da década de 1950, colocou no centro das atenções a questão da relação entre a obra de arte e o observador. O estúdio não é apenas o lugar onde as obras de arte são produzidas. É também um palco para a percepção da arte, define a noção de arte, nomeadamente que não se trata apenas de um objecto isolado numa sala de exposições, mas de algo que cria primeiramente o contexto de produção e recepção, acções, decisões, tentativas e insucessos.”¹³

Será o estúdio de Eliasson um caso à parte? Como se compara com a história do estúdio do artista e com os outros artistas do panorama artístico actual? Este género de estúdio faz sentido nos dias que correm? Os estúdios estão longe de ser antiquados, pois neles se origina e afirma a produção das obras de arte. Comparativamente, nem todos os estúdios actuais são compostos por uma equipa tão ampla, nem se ocupam tanto dos processos e da estrutura com o de Eliasson. Contudo isso não faz deste estúdio uma singularidade. Existem outros artistas que utilizam o seu espaço de trabalho de uma forma menos relacionada com as suas obras, pois a sua actividade criativa se baseia na elaboração de performances, instalações e filmes. Contudo, Eliasson não faz do estúdio o tema da sua arte, mas antes o instrumento com o qual produz a sua arte.

¹³ Philip Ursprung; *De observador a participante, no estúdio de Olafur Eliasson*; in *Studio Olafur Eliasson*, an Encyclopedia; ed. Taschen; 2012; p. 37.

Ainda assim, a ideia dos estúdios serem compostos por vários colaboradores já existe desde muito antes. Na idade média, conforme refere Philip Ursprung, os artistas eram reconhecidos como artesãos e pertenciam a colectividades que tinham o carácter de oficinas¹⁴. Quem desejava ser artista, primeiro tinha que aprender e ajudar o mestre. A noção romântica de que o processo criativo, bem como o local onde se executa o mesmo, se reduz à figura singular do artistas é algo errada. Apenas não era convencional representar-se os colaboradores e ou discípulos.

2.4 O ESPAÇO PS1 DO MoMA, 1976/2000

Em 1976, surge na cidade de Nova Iorque, o P.S.1 (Public School 1), Institute for Contemporary Art, um dos primeiros espaços de arte contemporânea, de carácter institucional sem fins lucrativos. Para além de ser um espaço de exposição, o principal objectivo é a pesquisa e experimentação da arte. Funcionando como um catalisador de novas ideias, discursos e tendências de arte contemporânea, apoia a inovação das artes. Como referido pela instituição¹⁵, as “Exposições no MoMA PS1 incluem retrospectivas de artistas, instalações site-specific, pesquisas históricas, artes de todos os Estados Unidos e do mundo, e uma agenda cheia de música e programação de desempenho”.

Criada pelo Institute for Art and Urban Resources, fundado por Alanna Heiss e como assessor artístico Brian O'Doherty, esta antiga escola apresentava-se como um local ideal para ser apropriado pelas mais diversas artes. Tendo presente a memória de um antigo local de ensino, os artistas actualmente partilham experiências, discutem ideias e promovem o debate em torno da arte e de todo o processo criativo. O edifício é composto por salas de aula que assumem uma dupla funcionalidade, tanto são usadas como suporte para a prática artística como são lugar de exposição. Alguns artistas foram convidados a transformar espaços específicos do edifício, com arte site-specific, e que ainda hoje estão presentes, como *Meeting* de James Turrell, como refere a instituição.

¹⁴ Philip Ursprung; *De observador a participante, no estúdio de Olafur Eliasson*; in Studio Olafur Eliasson, an Encyclopedia; ed. Taschen; 2012; p. 37, p.38

¹⁵ <http://momaps1.org/>



Figura 5 Várias ocupações ao longo do tempo dos espaços exteriores do PS1. Destacando-se também a evolução da marca de identidade da instituição no plano da fachada do lado direito e, como vai sendo apropriado pelo MoMA, desde 1988 até 2011.

Quase 20 anos depois, entre 1995 e 1998, o arquitecto Frederick Fisher foi convidado a reinterpretar o edifício. Por conter qualidades inerentes à arquitectura oitocentista americana, bem como as qualidades do próprio uso imputado pelos artistas ao logo da sua apropriação, o arquitecto decidiu que a sua intervenção no edifício visaria apenas modernizar os espaços dos estúdios e galerias, e criar espaços de exposição e produção exterior.

Ao longo do tempo, este espaço exterior acrescentado tem vindo a revelar-se essencial para o PS1. Com muros altos a delimitar, em que o único contacto visual é com o céu, suporta as mais variadas intervenções, desde exposições, instalações e encontros a workshops, entre outros (Figura5).

Em 2000, o PS1 passou a ser uma filial do MoMA (Museum of Modern Art), o que veio colmatar a necessidade do museu institucional (MoMA) possuir uma vertente mais ligada à experimentação. Por não se encerrar em si próprio, o espaço (juntamente com um programa diversificado para todo o género de público) permite a entrada de todo o público que deseje descobrir e explorar o trabalho de artistas contemporâneos, funcionando como um verdadeiro laboratório artístico.

Ainda sobre o PS1 (e influência directa da conferência *É a curadoria a nova crítica?* com o Arquitecto Pedro Gadanho, que permitiu debruçar vários temas, particularmente *Architecture Performing*) em meados de 2000, alguns jovens arquitectos assumiram uma atitude de actuação, na arquitectura, próxima de campos artísticos, em que uma “aparição” do projecto revelava-se mais importante do que fazer o construir definitivamente. Ligado a este conceito, será importante referir o evento Young Architects Program. Este concurso convida jovens arquitectos a gerar, através de novos entendimentos sobre o recinto exterior do PS1, uma intervenção mediadora entre as pessoas (comunidade) e a arte. Adjacente à iniciativa, e em sintonia com o conceito do PS1 de pesquisa e experimentação, é esperada uma perspectiva crítica da arquitectura actual e das suas práticas espaciais, que relacione a produção artística com a o espaço público. Nestes termos e no âmbito de um evento, por natureza transitório, as soluções tornam-se acto no espaço público mais do que uma determinada realidade material.

“Porém, de facto, as condições de mudança do mundo contemporâneo implicam que a arquitectura seja não só vista como firmitas – ou algo que se afirma no domínio da construção pura e dura – mas também como uma prática especializada

capaz de gerar ideias e conceitos efémeros, ideias e conceitos que respondem a uma noção cada vez mais expandida da mobilidade nas sociedades contemporâneas.”¹⁶

Mais ligadas à performance, estas intervenções procuram servir para activar o espaço e, conseqüentemente, originar uma maior participação pública. Assim, nestas soluções mais temporárias existem uma experimentação e um nível de criatividade mais explícita, com um potencial crítico associado à arquitectura.

2.5 ESPAÇO DO TEMPO DE RUI HORTA ,2000–

O Espaço do Tempo, instalado no Convento da Nossa Senhora da Saudação em Montemor-o-novo, foi criado pelo coreógrafo e bailarino Rui Horta para dar resposta a lacunas existentes no território nacional, principalmente no panorama das artes performativas. Assim, assume-se não como um local de apresentação, mas como a primeira estrutura transdisciplinar de criação e produção de conteúdos com residências em Portugal.

2.5.1 CONVENTO DE NOSSA SENHORA DA SAUDAÇÃO

Quando se entra no Convento de Nossa Senhora da Saudação é imediatamente perceptível toda a magia própria de um espaço de produção. Acresce ainda de uma outra, como refere Rui Horta. “O espaço tem a magia perversa de uma ruína, porque não está recuperado, e as ruínas têm esta coisa perversa de serem bonitas”¹⁷.

O espaço é criado em 1502 como casa de recolhimento e devoção, convertida posteriormente em Convento da Ordem Dominicana e mais tarde ainda, 1878, em Lar de Infância Desvalida¹⁸.

¹⁶ Pedro Gadanh, *Arquitectura como performance*, in Décalo #2: movimento, porto, 2007. AEFAUP, p.26.

¹⁷ Rui Horta, entrevista, 19/03/2013.

¹⁸ *Conversas à volta dos conventos*; coordenação da edição Virgínia Fróis, Casa do Sul Editora; Évora; O Mosteiro de Nossa Senhora da Saudação de *Montemor-o-Novo: contributos para uma Proposta de Recuperação*, Ana Lúcia Barbosa.

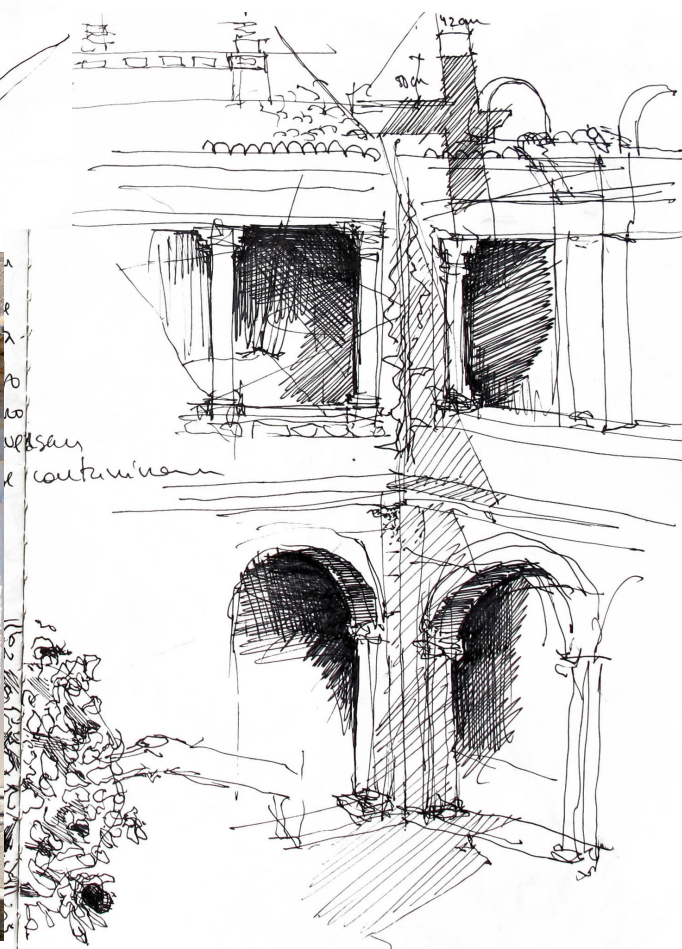
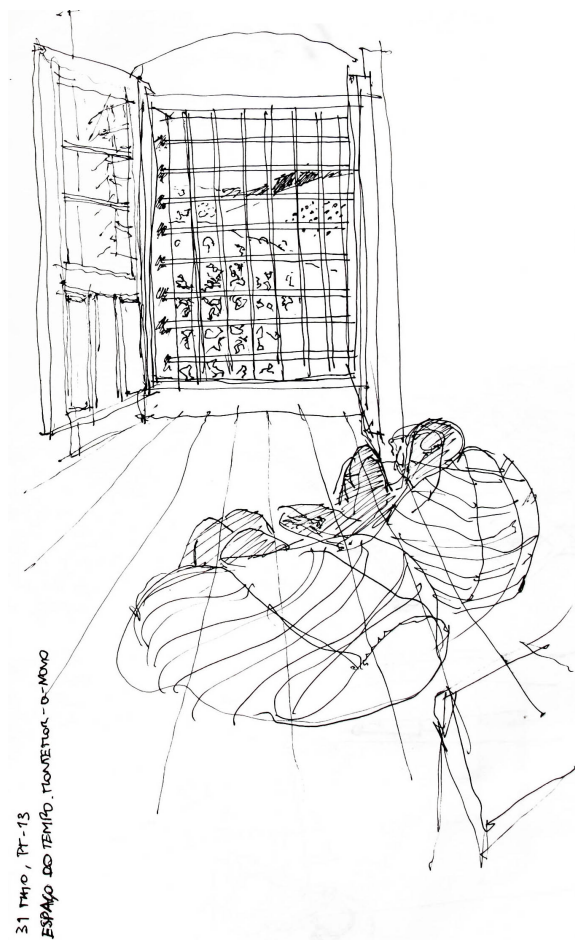


Figura 6 Esquissos e fotografias do Convento da Nossa Senhora da Saudação

Implantado no interior da muralha do Castelo de Montemor-o-Novo, onde se instituía a antiga Vila que pelo difícil acesso e ausência de nascentes de águas, se modificou nos arredores. Este facto permitiu que o espaço se ampliasse e ao longo dos tempos o edifício viria sempre a sofrer alterações. Foram realizadas obras conforme as necessidades, como o dormitório, a Igreja, o Coro Alto e Baixo e as enfermarias monásticas. Alguns destes corpos edificados sobre a muralhas estabelecem a formação de uma praça, que recebe as pessoas à chegada. Este corpo edificado em forma de U, abre-se e estabelece uma relação de domínio não só com a actual Vila, como também com a paisagem. Com severidade e com as características da arquitectura alentejana, a fachada do Convento apresenta-se lisa e caiada, com pequenos vãos desordenados.

O Convento da N.^a S.^a da Saudação (Figura 6), em que os seus respectivos espaços interiores organizam-se ao redor do pátio, é evidente a leitura de um espaço de clausura, próprio de uma arquitectura monásticas, mas no fundo aquele espaço é um espaço protegido, de reflexão. Esta sensação é consagrada quando se entra no convento através do piso superior do claustro, sendo considerado um exemplo único em Portugal. Em oposição à austeridade da arquitectura exterior, o claustro apresenta um ambiente mais simples e “como símbolo da vida espiritual, a água torna-se presente no centro do mesmo, através de cisternas que constituem o único sistema de captação de água no planalto do Castelo.”¹⁹

Estes pressupostos de um espaço de reflexão do século XVII, não andam muito longe dos pressuposto necessários a um espaço do século XXI. Os artistas querem isolar-se, dos ruidosos meios urbanos e da falta de tempo sentido na cidade, à procura de um certo ascetismo. Nasce assim o Espaço do Tempo.

2.5.2 CONVERSA COM O CRIADOR DO ESPAÇO

A aprendizagem é um processo complexo e muitas vezes cresce-se com os respectivos pares de trabalho, até com aqueles com que se compete directamente, e também com a validação (que eles fazem) do nosso trabalho. E assim o é no Espaço do Tempo, com espaços para formação internacional, intercultural e, sobretudo, interdisciplinar. Regendo-se por uma linha de trabalho baseada na pesquisa e na

¹⁹ Idem, p.118

experimentação, colaborando e contaminando, alberga áreas como a Dança, o Teatro, o Cinema, o Vídeo, a Instalação (entre outras). Linguagens por vezes bastante distintas mas com uma referência que as une, a expressão corporal.

Embora aqui se dê relevo a três áreas muito fortes: a área de residência/acolhimento, a área de formação avançada, a área de formação internacionalização e difusão, existe também uma quarta área, não tão prioritária, de apresentação. A difusão era um problema em Portugal, como refere Rui Horta: “fazias coisas extraordinárias em Portugal, imensos trabalhos sensacionais de teatro, música, dança, mas depois não eram vistos, porque Portugal é uma espécie de última estação da linha, é como a Pontinha por exemplo, ou Odivelas. Não vai lá ninguém a não ser que queira lá ir. A Portugal só vai quem quer ir, ninguém passa por Portugal. Se estiveres a vender qualquer coisa e estenderes um tapete ali na rotunda do Rossio, tens mais chance que alguém te compre alguma coisa porque passa muita gente. Portanto a Portugal não vai ninguém, só se vai quando se quer. Por isso nós começamos a criar uma espécie de “mostra” de artistas emergentes, porque o nosso plano é sempre virado para a emergência e experimentação, e começamos a atrair muitos programadores e muitos de todo o mundo”²⁰.

O espaço e o tempo para a criação são então o segredo deste projecto. A arte cria-se nas metrópoles e as criações contemporâneas continuam a caracterizar-se por serem maioritariamente fruto de um contexto urbano. No entanto, o que torna este projecto tão único e forte, muito à semelhança do que é desejável nesta proposta de tese, é a necessidade de distância destas metrópoles, para a reflexão e criação de um objecto artístico. É nesta qualidade que a localização do Espaço do Tempo em Montemor-o-Novo é fundamental, porque é na verdade uma descentralização suave. Permite também a “anulação do tempo supérfluo e a maximização do tempo ideal”²¹.

“A arte não é a mera repetição da realidade, é sim, a reflexão (ou a re-criação) da realidade: faz pois sentido que entre os inputs urbanos e a reflexão criativa exista uma distância que possibilita o encontro com o objecto artístico. Montemor-o-Novo é um “porto de abrigo”, um antigo espaço de clausura religiosa

²⁰ Rui Horta, entrevista 19/03/2013.

²¹ Idem.

(dominicana) e agora um espaço de “clausura” criativa. A própria arquitectura do lugar, com espaços privados, semi-privados e públicos, foi feita a pensar no encontro consigo próprio e com as ideias. Foi, desde o princípio, “uma estrutura criada a pensar nos outros e sobretudo nas necessidades dos criadores. O facto de ser dirigida por Rui Horta, ele próprio um criador, dá uma razão palpável ao projecto e potencia os desenvolvimentos futuros”²².

Um espaço principalmente de trabalho mas sempre assistido de espaços à privacidade, com o objectivo de apelar à ideia de casa. Esta noção de lugar, onde se possa encontrar amor, conforto e segurança, alia-se também à necessidade de *living room*, onde as pessoas/famílias possam estar e “viver”, onde se potência a tertúlia. O convento funciona, assim, como um espaço muito grande e tentacular. E o Claustro, a partir do modo como se concebe, permite ser uma articulação entre um espaço de repouso e permanência, de trabalho e contacto com o mundo virtual (Figura 7). A partir deste centro, o Claustro, existem uma espécie de anéis concêntricos, que vão sendo conquistados. O exterior do convento, uma mata, é exemplo disso e é, no contexto, também um local de fuga e de refúgio, com a presença do rio de um lado e a cidade do outro. Há portanto uma apropriação dos artistas não só do espaço edificado, mas também do exterior, um espaço vazio.

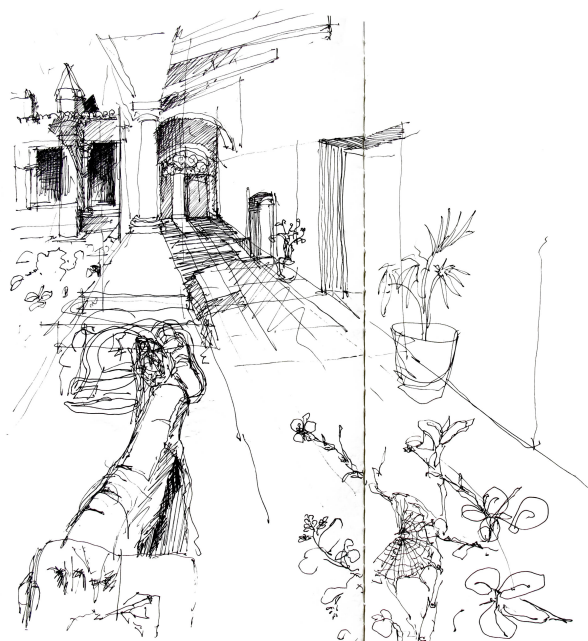


Figura 7 Esquizzo da galeria do Claustro

²² http://www.oespacodotempo.pt/pt/esp_tem.php?idpan=conceito



3 COMO E ONDE CRIAR

No capítulo anterior procurou-se expor as necessidades espaciais e sociais dos artistas contemporâneos, ilustrando-as a partir de exemplos actuais, internacionais e nacionais. Conclui-se que, tendo as práticas artísticas necessidades específicas, o que importará agora compreender são os modos de abordar o problema do ponto de vista da concepção dos espaços. As questões que se colocam são a da natureza dos dispositivos de projecto que podem (1) dar sentido à intervenção num espaço devoluto (uma pedra), (2) constituindo espaços de criação artística contemporâneos. As respostas passam por compreender de que modo estes dois temas podem constituir-se como desejos do projecto. Isto é, em que medida é que o projecto pode operar sob estes desígnios.

3.1 O ARTISTA COMO CONSTRUTOR DE ESPAÇOS

Os artistas contemporâneos, ao basearem as suas ideias não em questões estéticas, mas em conceitos sociais/culturais/políticos, pretendem reflectir sobre temas intrínsecos à sociedade actual. As artes, cada vez mais, inter-relacionam-se e procuram também ligações com outros campos do conhecimento. Assim, o artista tem-se apresentado como um crítico inquieto, que comunica com os mais diversos suportes e formas de expressão. Estas são necessidades e especificações relativas às práticas artísticas. Devem então ser tomados como base para uma possível definição programática e espacial, naquele que será um espaço para a criação artística. Tudo isto faz com que o artista acabe por ser também um construtor de espaços.

Nas práticas artísticas existe, portanto, um desejo muito forte de poder transformar os espaços de criação e de representação. Como refere Anselm Franke²³, no futuro irá ser tão importante um espaço como o museu (enquanto lugar depositário da memória cultural), como um espaço para a pesquisa e desenvolvimento de projectos teóricos e práticos. Esta eleição de espaços para o trabalho, para a investigação, para a crítica e, sobretudo, para a contaminação, é referida continuamente ao longo do livro. Como espaço para as práticas artísticas

²³ SANS, Jérôme; SANCHEZ, Marc; TokyoBook#1 – What do you expect from an art institution in 21st century?; Paris: Palais de Tokyo; 2001; FRANKE, Anselm, p.106.

contemporâneas procuram-se, então, espaços para a formação, espaços de trabalho técnico e de produção especializadas, de arquivo e de divulgação de novos artistas. Além destas necessidades para o trabalho técnico, especializado, e por vezes auxiliado, resultante das novas complexidades que os vários projectos artísticos requerem, existe também a procura de um espaço de encontro social e intelectual.

Fruto desta interligação de comunicações e trocas surge a reflexão sobre o papel da transdisciplinaridade, em pleno século XXI e de como ela é axial a todas as artes, em geral. A meio dos anos 90, existe um arranque da comunhão entre o teatro, a música, a dança e a arquitectura, entre outras, que gerou híbridos de espectáculos e, provavelmente, estes últimos anos espelham em parte o que aconteceu com as vanguardas dos anos 70. A arte, com as suas semelhanças à arquitectura, é também, num espaço natura, colocar ou construir um espaço cultura²⁴. E no fundo este contágio proporciona relações entre diversas áreas e promovendo sinergias, onde todos se contaminam uns ao outros. A ideia da arte divergir em diversas direcções passou por uma contágio híbrido e tentacular muito grande, mas também houve casos onde artistas voltaram a trabalhar só na pintura, ou na escultura, ou na dança.

Actualmente, as nossas experiências são envolvidas com as de outros indivíduos e áreas e portanto, espacialmente, desejam-se soluções que deixem de ser contentores fechados e isolados, sem permeabilidade. Logo, quer-se um espaço que comande (como obra de arte em si mesmo) e que em convergência com o tempo, proporcione a “magia”: (a) Que promova o entendimento do mesmo como um lugar de permanência e de apropriação quotidiana, (b) que possibilite a criação de relações de proximidade e, em limite, até de intimidade, como se de uma comunidade ou de um fórum da cultura contemporânea se tratasse, (c) um espaço com forte carácter experimental e tecnológico, aberto à crítica e multidisciplinaridade, como um laboratório de práticas artísticas, mas principalmente, de práticas culturais, que irão remeter para a possibilidade da criação de uma rede de relações partilhadas que originarão pensamento crítico que interroga e potência, acima de tudo, a nossa vida.

²⁴ Rui Horta, entrevista.

Com memória nas experiências exploradas nos capítulos anteriores, crê-se que o espaço não deve responder a um determinado programa. Deverá ter a capacidade de adaptação, não ignorando o tempo e as pessoas como parte integrante do mesmo. Contudo, não deverá ser um grande espaço flexível, no sentido funcional, mas ter a característica de possuir variados espaços, com diferentes ambiências, escalas e materiais. Complementarmente a estes espaços, com igual importância, são necessários outros que funcionem como promotores e mediadores entre os artistas e a comunidade. De uso colectivo, permitirão a permeabilidade, a partilha e a recíproca utilização e significação do espaço, funcionando como uma ponte que dilui os limites. Deverão ser espaços que acrescentem valor ao lugar, que gerem oportunidades de apropriações e relacionem os espaços servidores e que se transformem em espaço servidos.

Em suma, procurar uma arquitectura para a transdisciplinaridade será procurar uma arquitectura relacional e de colectivo, que repense o espaço para as práticas artísticas como espaço de encontros, partilhas e interações, aberto à passagem do tempo.

3.2 A IMPORTÂNCIA DO LUGAR

Ao longo dos últimos anos, denota-se a proliferação de uma arquitectura (dita excepcional) fruto de um rosto negativo da globalização, que celebra o espírito individual do autor (arquitecto), ou seja uma arquitectura de objecto e não de contexto. Provavelmente tudo isto será resultante de uma indisponibilidade para ler a especificidade de cada lugar concreto, bem como os desejos para quem se destina o projecto. Neste contexto uma das questões que se coloca é: Não será necessária, também, uma arquitectura de “resistência”, cujo conceito/trabalho assente e sustente a identidade humana com foco numa cultura e lugar específicos? Provavelmente a resposta à pergunta colocada anteriormente, passe por repensar e redesenhar espaços que mantenham um sentido de identidade local.

Então, o que será identidade? Tratar-se-á do limite que separa os indivíduos, ou um grupo deles de outro? Talvez seja uma arma contundente de diferenciação. Tirá-la aos espaços será deixar de sentir a conexão entre pessoas e lugares.

Actualmente, tornámo-nos alienados e dissociados do nosso ambiente e em limite, um dos outros. Contudo para pensar em espaço é fundamental uma inseparável e complexa apreensão da identidade humana. Maurice Merleau-Ponthy argumenta que a percepção do mundo pelo homem é inseparável do espaço que nos rodeia, e é construída por uma intrínseca interação entre o nosso corpo, a nossa consciência e o espaço em que vivemos, e que por sua vez vive em nós. “We are nothing but a view of the world... inside and outside are inseparable”²⁵. Portanto, a nossa identidade e o mundo físico, são íntima e inseparavelmente vinculados com a forma como criamos espaço e como existimos nele²⁶.

Se a identidade é essencial para a nossa sobrevivência, se a espacialização tem uma parte implícita na construção da mesma e se o senso de identidade actual começou a ser corroído, quais serão as qualidades de uma arquitectura que possa sustentar pessoas e fornecer um equilíbrio entre enraizamento e alienação? A arquitectura de lugares será então uma questão de balanço entre sensibilidade e memória.

Por forte influência de Juhani Pallasmaa²⁷, que sugere uma arquitectura sensorial baseada na experiência humana, evocando o poder da continuidade da memória, pretende-se neste projecto criar “o presente para o futuro”, com a essência do passado. Não através de uma leitura superficial do lugar, mas com as sensações e memórias obtidas pelas experiências pessoais de deambulação em espaços arquitectónicos que já possuem os seus significados, inspirações e emoções enraizados.

Ao ser atento e sensível com o mundo que nos rodeia, é possível contagiar de forma valiosa o pensamento arquitectónico. Experiências únicas e íntimas envolvem lugares, natureza e, especialmente, luz (vs escuridão) que nos rodeia: as turbulentas flores amarelas da primavera por baixo de um grande e singular sobreiro num

²⁵ Maurice Merleau-Ponty; *Phenomenology of Perception*; tradução de Forrest Williams, Routledge & Kegan Paul, London, 2002. Pp 406-7.

²⁶ Martin Heidegger e Josep Maria Montaner. Será necessário referênciar que existiram outros autores que contribuíram para a construção deste tema, mas por uma questão de opção, não foram desenvolvidos neste texto mas contribuíram para a sedimentação do mesmo.

²⁷ Juhani Pallasmaa; *The eyes of the skin. Architecture and the senses*; ed. Academy Editions; London; 1996.

monte do Alentejo, as sombras escuras das formas humanas sobre o pavimento aguado da grande praça de São Marcos em Veneza, as esfumaçadas névoas que pousam sobre o rio Tejo, quando de manhã se chega à Faculdade de Arquitectura, ou então nos poucos minutos em que a atmosfera se transforma imediatamente num azul profundo ao entardecer. Nestes momentos reside o poder transcendente de observar, ver e gravar, o que posteriormente contaminará as decisões tomadas no desenho arquitectónico.

3.3 A “RUÍNA INVERTIDA”

“ A ARQUITECTURA ESTÁ LIMITADA À SITUAÇÃO. AO CONTRÁRIO DA MÚSICA, DA PINTURA, DO CINEMA E DA LITERATURA, A SUA CONSTRUÇÃO (NÃO-MÓVEL) ENCONTRA-SE ENTRELAÇADA COM A SUA EXPERIÊNCIA DE UM LUGAR. MAIS QUE UM MERO INGREDIENTE NA RESPECTIVA CONCEPÇÃO, O SÍTIO DE UM EDIFÍCIO É A SUA FUNDAÇÃO FÍSICA E METAFÍSICA.”²⁸

“O TEMPO PARA APREENDER A NATUREZA DO LUGAR É ESSENCIAL PARA ANCORAR A ARQUITECTURA AO LUGAR, PARA QUE ELA LHE PERTENÇA, QUE COMPLETE O LUGAR, QUE O DESTINE.” ²⁹

Passear a meditar no meio de sepulturas de mármore. O som do vento, o barulho da água, o silêncio do céu. As pedreiras desta zona, bem como outras pedreiras, mostram uma realidade nacional inserida numa paisagem natural que sofre uma transmutação progressiva. A forte rítmica conferidas pelas árvores na paisagem circundante, que de fora sugere uma massa verde escura, torna-se numa espécie de grande guardiã do tempo, que nestes pedreiras parece parar.

Para reconhecer realmente o espírito do lugar de que nos fala Schulz³⁰, é imprescindível imergir intimamente nos limites espaciais da pedreira. Primeiro ser e tomar consciência dos espaços que constituem o terreno selecionado para este projecto– a pedreira intitulada de VS (pela empresa Solubema). Após ver, descobrir e analisar. Ao fazê-lo, percebe-se imediatamente as suas características naturais e

²⁸ Steven Holl; *Anchoring*; ed. Serbal; Barcelona; 1994; p.167.

²⁹Maria Dulce Loução; *Memórias experienciáveis: O que esquece o Projecto*; ed. CIAUD –FA UTL; Portugal; 2012.

³⁰ Em especial Christian Norberg Schulz; *Architecture: Presence, Language Place*; ed. Skira; Milão; 2000.

particulares. A intervenção humana de subtil, está quase ausente, chegando mesmo a duvidarmos se existiu, como se o lugar cedesse o seu espaço ao divino. É um espaço único e imponente, com um inigualável impacto visual que confere a este sítio um forte conteúdo formal e plástico (Figura 8).

Uma das principais qualidades é a **escala** (figura 8A). Uma escala acentuada pela imponentia de um material– a pedra– recortada com fortes e decididas direções que conformam o local, aparentemente natural, numa configuração geometrizada pelo ser humano. Esta forma resultante da acção humana representa, assim, uma paisagem transformada, que retrata a existência do homem como um ser construtivo. Parece afigurar-se completa, pela sua irreversibilidade no tempo. Contudo, a escala intensifica ainda mais o místico entre o urbano e o natural deste espaço. Pela sua forma domesticada e ortogonal, parecem comungar do centro da gravidade das cidades, mas sem partilharem a sua fluidez, pois foram resultado da extração do mármore.

O **mármore** (Figura 8B) assume um papel fundamental neste espaço, não só pelo seu valor comercial que faz desenvolver toda esta indústria, mas também por possuir características plásticas singulares. A harmonia cromática do material enaltece a pedreira, e permite uma iluminação muito própria. A temperatura fria, mesmo quando está um calor intenso, característico desta zona– a Alentejana– transmite conforto. O facto do mármore conseguir retirar calor corporal convida ainda mais à permanência neste espaço. Se nos deitarmos sobre a pedra, sentimos automaticamente um confronto entre a temperatura do mármore e a nossa própria temperatura. Posteriormente outro confronto, quando já frescos, nos levantamos e retomamos caminho.

Se continuarmos a contemplar o espaço, outra singularidade é o diálogo, por vezes transformado em **confronto**, entre a natureza e a acção do homem, entre o verde natural e a harmonia do corte texturado, que o conquista. Apresentando-se numa fronteira entre universos distintos, envolvem e transformam-se mutuamente. Dois materiais que reagem um com o outro e, acabam por soar em conjunto. Todas estas reações permitem e acentuam um retrato de um todo orgânico, muito singular (Figura 8C).



Figura 8 A.Escala; B.Mármore; C.Confronto; D.Som; E.Água

Também no interior da pedreira são-nos apresentados confrontos, com a existência de três zonas/cavidades de extração do mármore diferentes. Nelas estão registados diferentes métodos de extração do mármore, que consequentemente, registam distintos tempos e texturas, mas todas têm a presença da água. Intituladas pela empresa Solubema como VF, VS e VJ, (Figura 9), cada uma comporta atmosferas distintas. A cavidade VS é a escavação mais profunda desta pedreira e as suas paredes apresentam-se como elementos imponentes realçado a pequenez do Homem. Intimida-nos e aproxima-se à ideia de uma cidade, com altos edifícios. A VF é um pouco menos profunda que a VS, mas formalmente é mais ortogonal e as suas plataformas ainda têm uma textura muito particular, configurada pelo método de extração. A cavidade VS e VF estão fisicamente unidas através da água, mas visualmente separadas pela sua forma. A última cavidade VJ é fisicamente separada das anteriores. Por ser muito pouco profunda é a cavidade mais acolhedora e pela sua escala torna-se íntima. Facilmente permanece-se nesta cavidade porque não nos faz sentir delimitados, ao contrário das outras.

Algo que também estimula logo na primeira abordagem ao espaço é o elemento **som** (Figura 8D). O som proporciona diferentes leituras da dinâmica da pedreira. Na primeira aproximação, o som da água, distinto e contínuo. Fruto da presença de uma nascente, que brota do rochedo. Por outro lado o silêncio, ou então, a enorme multiplicidade de outros sons produzidos pela fauna que por ali vive. De todos é o som da água que desenha mais claramente o espaço.

A **água** é, então, o outro recurso natural que intensifica a experiência desta pedreira (Figura 8E). É um elemento com forte conexão ao conceito de liberdade, é o único elemento natural que só existe se for contido (num copo, no oceano ou no corpo humano), e na pedreira a água também está contida. A água considerada a origem e é também o horizonte calmo em oposição à verticalidade agitada das cidades.

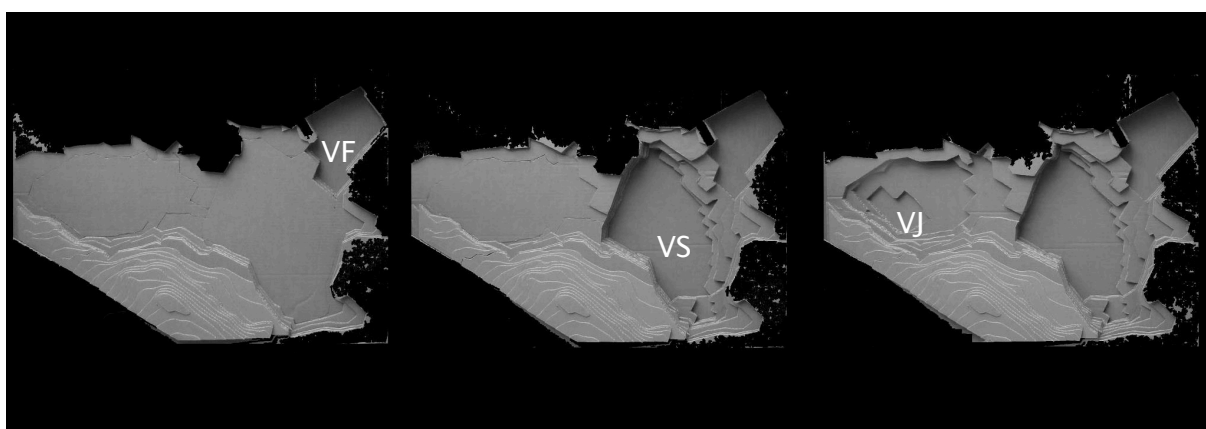


Figura 9 Maquetes representado as diferentes cavidades de extração do mármore, VF, VS e VJ.

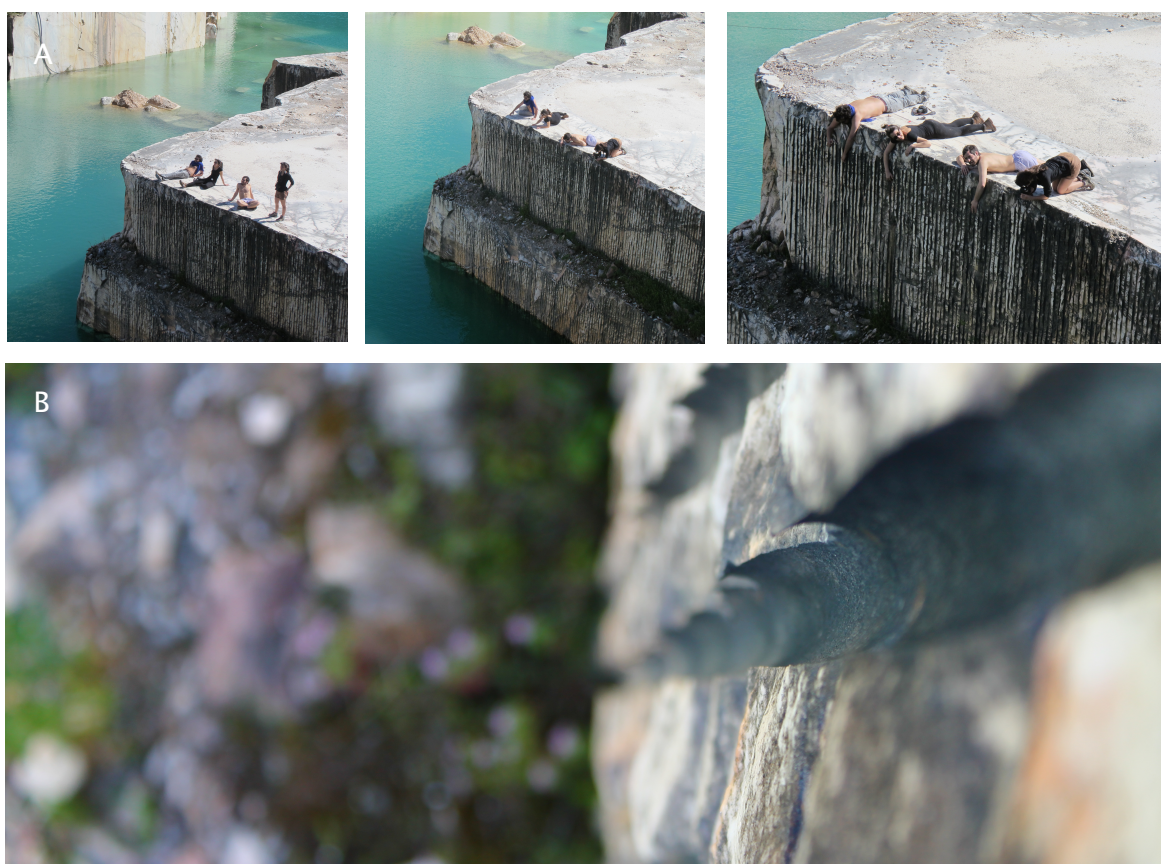


Figura 10 A. Diferentes contactos com o espaço; B. Textura do mármore.

A pedra é um elemento que não se impõe na paisagem, apresenta-se como um elemento invertido, buraco da terra, que no seu interior contém água, e que também nos convida a entrar na tal origem de tudo. A sua intensidade volumétrica é poderosa e definidora do espaço. No epicentro do “ruído branco” da massa rochosa, a massa líquida reposiciona-nos em contacto directo com outra pura elementaridade, o céu. Se observada de baixo, a pedra ergue-se como que no ar, num desafio à gravidade, pela tal capacidade de conter a tamanha massa de água que reflecta o ilimitado céu. Este reflexo regista na água a passagem dos dias ao longo do tempo.

A pedra é, portanto e sobretudo, um lugar tranquilo e carregado de mistério. Remete-nos para o interior de nós mesmos de forma tão forte e clara que é fácil perder a noção de tudo à volta. A paisagem não é como o mar, vasto e sem limites de enquadramento, mas permite-nos perder através dela, à semelhança do mar, porque nos envolve. Esta paisagem deixou de ser apenas visual para ser ampliada multissensorialmente. Então, não somos nós que exteriormente a olhamos mas é ela que entra em nós. Dá-se o momento de fusão em que se é simultaneamente paisagem sem deixar de se ter a consciência e a capacidade de abstracção que a experiência daquela pressupõe (Figura 10).

Em suma, um terreno ideal para conciliar a arquitectura com a geografia e a topografia, que em limite se podem assemelhar a uma ruína. A relação do tempo com este espaço monumental, com forte valor estético e que carece de vida, transporta-nos para uma associação da pedra como ruína. Talvez de uma “ruína invertida”.



4 UM ESPAÇO PARA CRIAÇÃO ARTÍSTICA NA PEDREIRA DEVOLUTA

“DE MODO ALARMANTE DESAPARECERAM DAS PUBLICAÇÕES DE ARQUITECTURA AS PALAVRAS: BELEZA, INSPIRAÇÃO, FASCÍNIO, MAGIA, ENCANTAMENTO, ASSIM COMO SERENIDADE, SILÊNCIO, INTIMIDADE, EMOÇÃO E ASSOMBRO. TODAS ELAS ENCONTRARAM AMOROSA ACEITAÇÃO NA MINHA ALMA E, AINDA QUE DISTANTE DE LHES HAVER FEITO PLENA JUSTIÇA NA MINHA OBRA, NEM POR ISSO DEIXARAM DE SER O MEU FAROL.”³¹

Actualmente, um dos principais problemas dos artistas é o ritmo de vida em meios urbanos, que com o seu excesso de informação, a sua cultura de consumo, a sua contaminação visual e auditiva, entre outros factores, contaminam em demasia os sentidos dos artistas e acabando por alterar as suas percepções e/ou distorcer o seu enfoque para a criação artística. Contudo a cultura da arte faz parte por excelência da prática das grandes cidades, seja na produção ou própria na divulgação.

A arte, por não ser uma mimése da realidade mas sim uma reflexão sobre a mesma, procura muitas das vezes uma distância crítica que se consegue encontrar num espaço de reflexão. Um espaço que surja como um escape propositado do meio urbano. Será como um fugir do que se gosta mais, ou metaforicamente, é o fugir da “amante”³² que permite perceber a sua importância. A cidade e a pausa dela mesma têm uma relação existencial, sem a pausa a cidade oprime, sem a cidade a pausa não existe. É na sua coe-existência que reside o sentido de cada.

Hoje em dia, é difícil encontrar um espaço sereno para a inspiração, não só esteticamente agradável, mas um ponto de neutralidade psicológica e emocional, onde seja possível concentrar-se, clarificar a mente, a consciência e a sensibilidade artísticas. Existe portanto uma necessidade de um espaço de arquitectura transdisciplinar, à luz do discurso em 3.1, que proporcione o ambiente introspectivo e arraste positivamente toda a região e sociedade em que se insere.

Surge assim esta proposta de reabilitar um espaço devoluto – a Pedreira VS, VJ e VF da empresa Solubema, na zona de Vila Viçosa, Alentejo, para Espaço de Criação Artística (ECA). Propõe-se um novo uso com a ideia de lhe restituir o valor, conferindo uma nova centralidade. A ideia de cruzar artes plásticas, livros, música, vídeos, cinema, design, numa espécie de resistência da imaginação e do saber. A

³¹ *Barragan, Obra Completa*; Madrid: Dinalivro; 2003; p. 22

³² Conversa com Rui Horta

cultura, a arte, a ciência e a tecnologia podem na pedra devoluta articular-se com estratégias/políticas e serem um forte instrumento de geração de riqueza local.

O ECA será então composto por um programa que serve principalmente quatro núcleos da produção artística actual: Artes Plásticas, Expressão Corporal, Música e Contaminação (Figura 11). Assim como área de apoio às Artes plásticas surgem espaços como os ateliers, uma galeria expositiva e um Laboratório (descritos em maior pormenor no ponto 4.4). Relativamente à Música existem estúdios, tanto de residência como de gravação e ensaio, e um auditório (descritos em 4.5).

Os espaços associados à Expressão Corporal são os estúdios e uma Black Box (descritos em 4.6). Com base na partilha de espaços como partilha de experiências surgem no programa os espaços de Contaminação, ou seja zonas como a Biblioteca, o Arquivo, a Cantina (descritos em 4.7), bem como a zona administrativa do ECA.

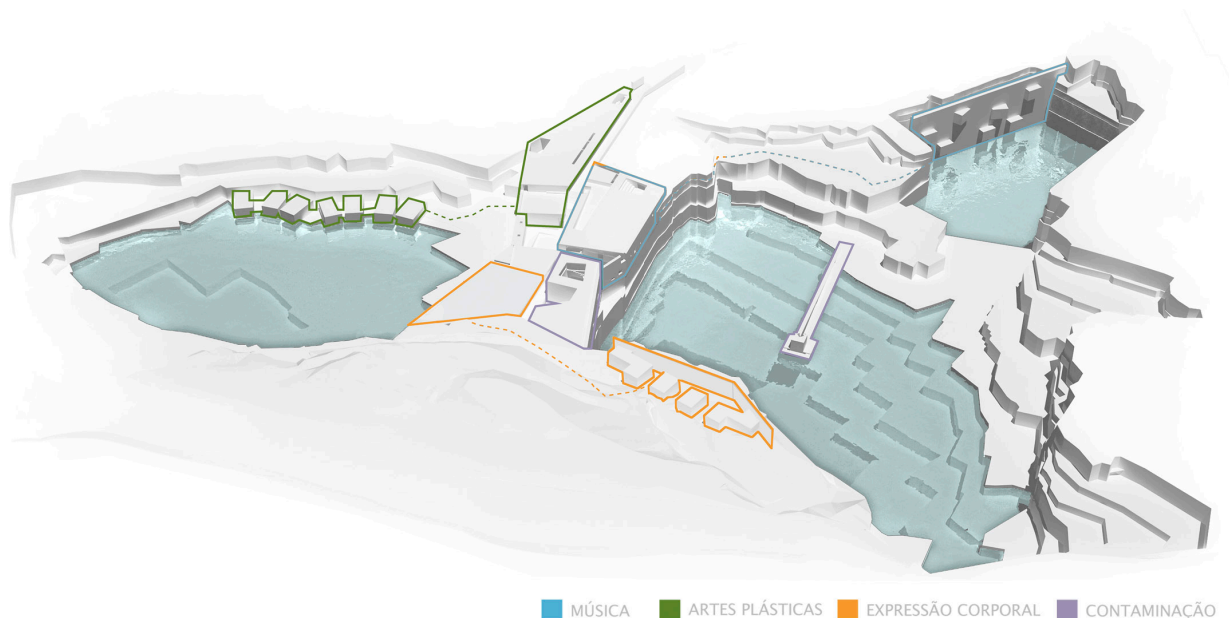


Figura 11 Organização do programa pela pedra

4.1 A MATÉRIA

“(…) A ARQUITECTURA ADOPTOU UMA ESTRATÉGIA DE INSTANTE, DE IMEDIATISMO E OS EDIFÍCIOS JÁ NÃO SÃO SINCEROS MAS ANTES, APARÊNCIAS BIDIMENSIONAIS, SEM IDADE. ESTA AUSÊNCIA DE IDADE PROVÉM TAMBÉM DA ESCOLHA DOS MATERIAIS PROCESSADOS PELO HOMEM E A RECUSA DE MATERIALIDADES ANCESTRAIS, TENDO ESTAS MATERIALIDADES SIDO SUBSTITUÍDAS POR MATERIAIS ARTIFICIAIS ONDE O TEMPO NÃO EXISTE, CRISTALIZANDO A ARQUITECTURA ASSIM PRODUZIDA, NUM REGISTO FIXO, SEM TEMPO SEM ENVELHECIMENTO, SEM HISTÓRIA NEM MEMÓRIA, SEM IDADE, NUM “DESEJO DE PERFEIÇÃO”³³

Neste projecto a pedra é aceite como matéria elementar. É considerada um material ancestral que comporta uma história herdada, não só pelas tradições transmitidas no seu manuseamento/trabalho, mas também pela sua capacidade de integrar o tempo na sua matéria.

O trabalho artístico da pedra é tradicionalmente composto por dois processos diferentes: modelar e esculpir. O primeiro como lógica de adição, de acumulação; o segundo como sequência de subtração e de remoção. A descrição mais famosa deste último processo, é de Michelangelo³⁴, em que a figura se encontra “presa” dentro do bloco de pedra e o seu dever, como escultor, será libertá-la. Como quando se observa a revelação de um objecto submerso. O próprio processo de extração do mármore é por subtração.

Propõe-se a introdução de um novo elemento na pedreira considerado como um volume de massa rochosa, posicionado entre as duas maiores perfurações (Figura 12). Este reconstitui o terreno e recebe inflexões e tensões próprias da linguagem plástica da pedreira. Numa perspectiva afastada, este elemento novo ajusta o seu aspecto ao contexto, respeitando a sequência linear da extração do mármore, enquanto que numa observação mais próxima, se diferencia do formato original. Esta diferença é transmitida pela forma como estruturalmente é composta.

³³ Maria Dulce Loução; *Memórias experienciáveis: O que esquece o Projecto*; ed. CIAUD –FA UTL; Portugal; 2012.

³⁴ <http://www.stoneproject.org/2-reductive-thinking-skills.html>

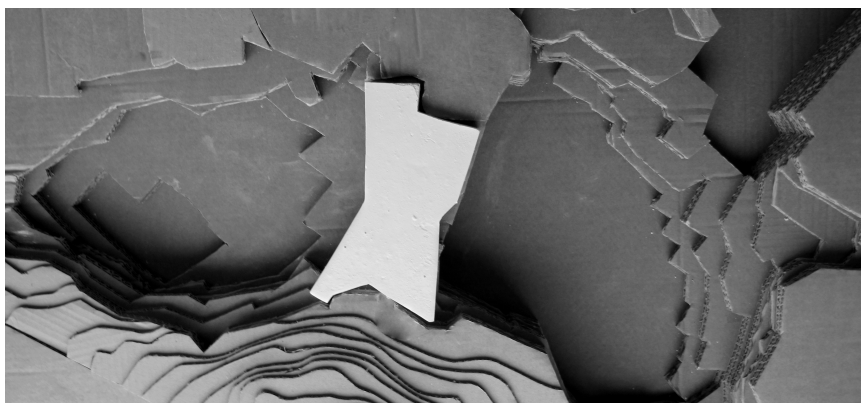


Figura 12 Maquete do terreno com novo volume rochoso a branco.



Figura 13 Empilhamento de blocos de mármore sem valor comercial

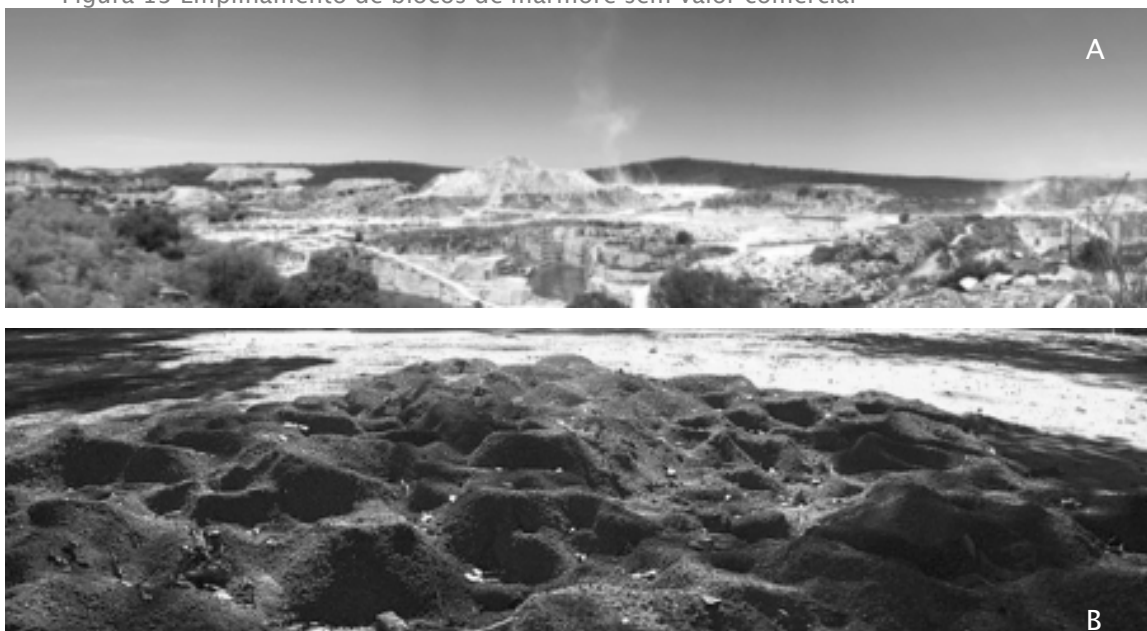


Figura 14 Semelhanças entre os escombros de formigueiros e escombros de pedreiras.

A acumulação de detritos das pedreiras em escombreyras é um dos principais problemas do desenvolvimento da indústria associada à extração de mármore (Figura 14A). Visualmente, o impacto é muito forte, assemelhando-se a formigueiros. Para a construção do formigueiro, as formigas retiram do interior da terra matéria para originar vazios, cada um com a sua funcionalidade. Consequente, no exterior, fica o resultado desta escavação. Se adaptarmos a escala da formiga à escala humana, é exactamente o que as escombreyras representam (Figura 14B). Neste projecto é proposto reutilizar estes detritos sem valor comercial e com os seus “defeitos” aliados ao factor tempo, pelo seu valor plástico inigualável.

Esta decisão de reutilizar a pedra não é novidade. Um dos exemplo mais claros deste processo, remonta à Época Clássica, na transição entre a queda do Império Romano e o início da Era Cristã. A existência de um grande número de edifícios que deixou de servir esta nova sociedade fez com que algumas das pedras dos mesmos fossem reutilizados na construção dos novos construções. Ao Coliseu de Roma, por exemplo, foi retirado o revestimento de mármore para aplicação na Basílica de São Marcos, em Veneza³⁵.

Também, desde dos anos 60 do século XX, um grupo de artistas plásticos procuram um entendimento entre o homem e a paisagem, através da sua arte. Os artistas de *Land Art*, exploram a “realidade material, temporal e espacial”³⁶ de um determinado lugar, contemplando-o no toque, nos odores e nos sons. As suas intervenções plásticas feitas da matéria que o próprio lugar oferece, parecem ser construções realizadas pela própria natureza e dos seus significados. São mais um exemplo de reutilização das matérias *site-specific*.

A construção proposta parte da reutilização dos blocos de mármore que se encontram nas escombreyras (Figura 13), procurando dar uma nova função a este material aparentemente sem valor comercial. Grandes, médios e pequenos blocos sem tratamento são associados a uma estrutura metálica, formando uma segunda pele do edifício. A estereotomia simples com suaves juntas, permite à distância uma leitura de o edifício como um monolítico. Com a reutilização do mármore a

³⁵ <http://www.stoneproject.org/2-reductive-thinking-skills.html>

³⁶ <http://www.richardlong.org/>; Edições [Lema de Richard Long (Bristol, 1942), artista de Land Art]

aparência da pedra trabalhada em fábrica perde-se e dá lugar a lâminas de pedras imperfeitas, com história, sublinhando o carácter permanente do material e do lugar.

Os vãos do exterior apresentam-se sob vazios, grandes ou pequenos, que tentam acompanhar a dicotomia entre a escala interior e exterior. Os grandes vazios originam permeabilidade visual, proporcionando contacto com exterior, de forma directa e intencional. Os pequenos vazios, possibilitam que a luz entre, de forma tímida e irregular, e ajudam o edifício a respirar. Com a reutilização do mármore procura-se reforçar a ideia de ruína que a pedreira contem. Este contraste é por exemplo fortemente experienciado na Villa Adriana (Figura 15).

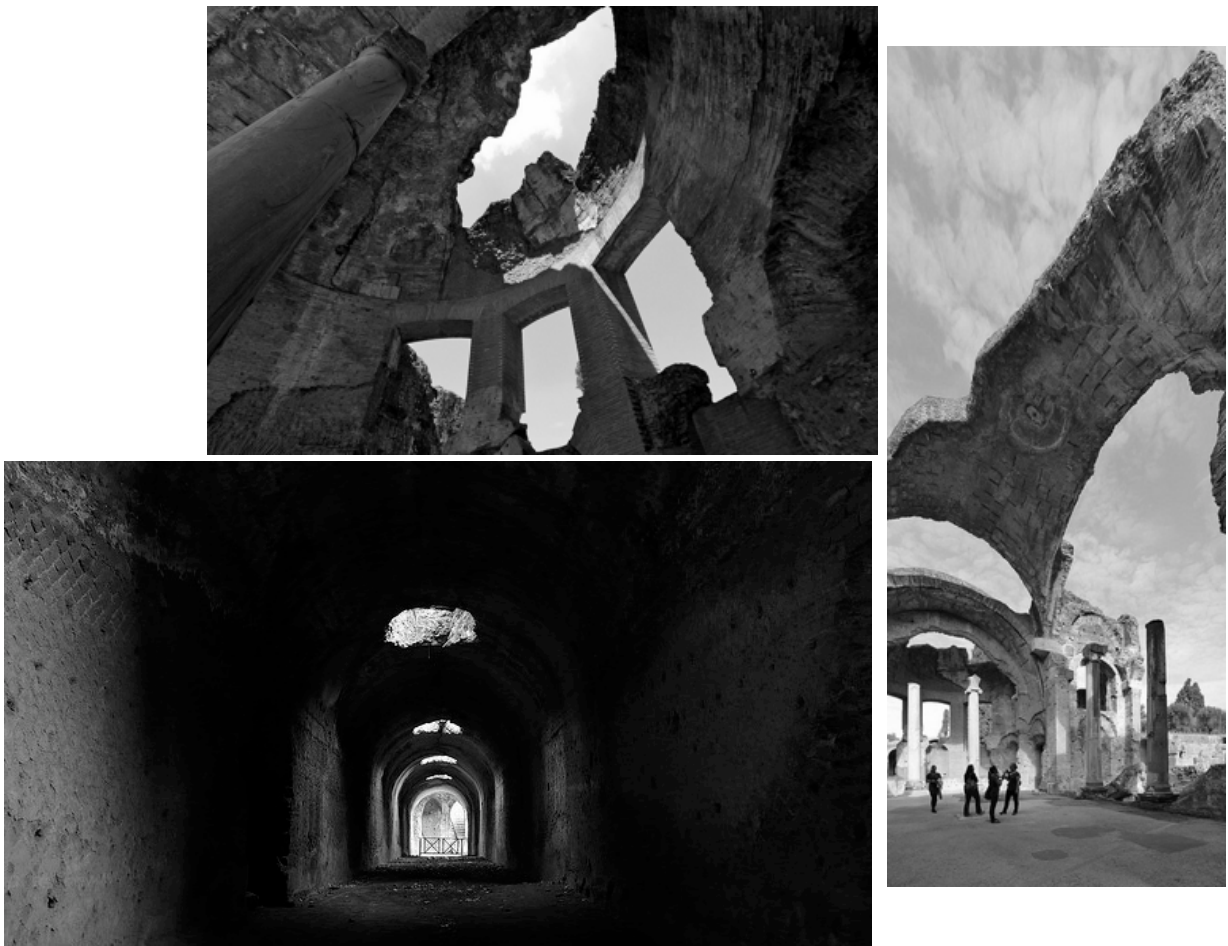


Figura 15 Villa Adriana, Tivoli, Itália.

Ruína de um complexo palaciano para o Imperador Adriano, do século II. A matéria ao sofrer uma contínua degradação, para além de ganhar um valor estético também estabelece relações frágeis com a luz.

4.2 A FENDA COMO ENTRADA

Como se entra então na massa rochosa?

Passeando pela pedreira de mármore, descobrem-se formações de outras pedras, como o xisto, que pela sua cor contrastam com a pura do mármore. Surgem como fendas, e a sua presença inesperada naquele contexto, provoca ou responde à pergunta anteriormente colocada. A criação de uma fissura/fenda para a poder penetrar será como um teste à pedra para saber como é que se quebra, porque o instante de divisão de uma pedra é uma espécie de “epifania” (Figura 16). O escultor Jene Highstein insiste que a beleza da pedra é mais evidente na superfície de divisão, pois quando uma pedra é dividida podemos descobrir no seu interior “desenhos” ou variações de cor estratificada³⁷. A textura revela-se. Consequente, esta fenda que “sai” do interior da pedreira e vem buscar e orientar o visitante, proporciona o movimento de entrada como um acto de descoberta e exploração como uma posição relacional, que permitirá marcar a entrada neste espaço. Em suma é uma arquitectura que surge do interior da terra (interior da pedreira), ancorada, que, como ela, dá sombra e proteção. A título de exemplo apresenta-se a entrada para o Museu de Serralves, no Porto, do Arquitecto Álvaro Siza Vieira (Figura 18).

Esta manga, que cobre e direcciona para o interior do edifício, desenha-se como um “recorte” num “tapete” de cor. Este “tapete” é composto por uma vegetação sazonal de aproximadamente 70cm de altura, variável ao longo do ano, mudando a percepção que cada usufruidor/visitante tem do espaço, tanto a nível visual como olfactivo (Figura 17 e 19). Assim este “recorte” assume-se e encaminha até ao “cerne” do complexo proposto. Neste percurso, o pavimento é suave, de terra compactada nas zonas carentes de pavimentação e, quando necessário, resolvesse mediante escadarias de pedra nas zonas de maior desnível. Assemelha-se a caminhos de campo, tão pouco a ruas de contextos urbanos.

³⁷ <http://www.stoneproject.org/8-exploration-splitting-projecting-groping.html>

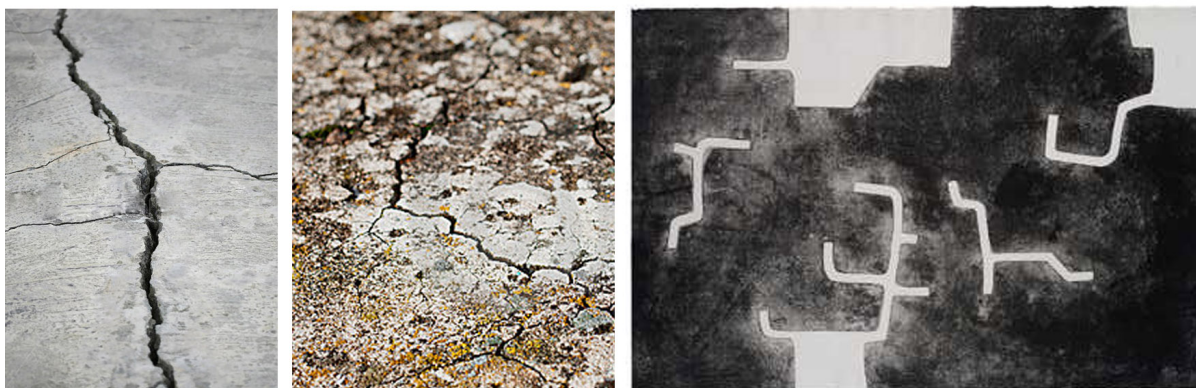


Figura 16 A e B, Exemplos de fissuras em rochas; C, Eduardo Chillida, *Homenaje a Aimé Maeght* (1988)



Figura 17 Seara de trigo; Alfazema; Instalação LEDscape no Centro Cultural de Belém, Lisboa por LIKEarchitects, 2012.



Figura 18 Percurso de entrada para o Museu de Serralves, no Porto, do Arquitecto Álvaro Siza Vieira

Figura 19 Fotomontagem do percurso de entrada no Espaço de Criação Artística

Outro elemento que acompanha este percurso e o acentua é a água. Desde sempre presente em memórias de infância, desde as brincadeiras em e com as fontes, os muretes dos poços perdidos nos terrenos da terra dos avós, os canais de Veneza, o próprio Tejo, as pequenas nascentes reluzentes que surgem ao longo dos percursos pela Serra de Sintra ou o simples renovar de água do aquário, presente num espaço de trabalho.

Recriando estes sentimentos e sensações, o primeiro contacto é através de um plano de água, em constante renovação, que provoca um recorte no muro de suporta a pala do percurso, para realçar a sua presença. Este plano tem também um recorte na cobertura, que permitirá o reflexo do céu.

Ao longo deste percurso, o mármore vai gradualmente intensificar a rugosidade do seu acabamento e o desenho da sua estereotomia fortalecerá a sensação de penetração na massa rochosa, como uma verdadeira fenda.

Esta fenda permite, a quem entra, escolher entre dois percursos (Figura 20). À semelhança do *promenade architecturale* (deslocação no espaço) de Le Corbusier, os percursos surgem como elementos de compreensão e composição da proposta. Assim, um dos percursos assume-se como uma descida, em rampa, suave e gradual, que convida lentamente a entrar no interior da massa rochosa e, consequentemente, da pedra.

A descida lenta permite que o visitante ganhe distância entre a paisagem exterior (de onde provém) e o interior intenso da pedra. Será então necessário manipular este contraste de atmosferas para que não se suceda um choque entre o dentro e o fora, mas sim que este seja oferecido de forma sedutora. A rampa, na sua maior ou menor demora, conduz a forma em sintonia com o olhar do observador enquanto é encaminhado, focando um determinado ponto ou abrangendo a dimensão total do espaço. O exterior é oferecido através de vãos, simples vazios que se abrem para um contexto poético e surpreendente da pedra.

Estrategicamente colocados, os vazios vão surgindo ao longo dos percursos (tanto exteriores como interiores), e procuram capturar a paisagem com novas e conflictuosas proporções, para permitir que o interior e o exterior comuniquem como um só, e ou que o exterior faça parte do interior.



Figura 20 Maquete dos percursos de acesso

Ou seja, é na fronteira entre o interior que o observador ocupa e o exterior para onde é projectado que, numa visão panorâmica, o vão poderá transformar-se em “ecrã” que emoldura.

4.3 PÁTIOS

No novo volume, introduzido na pedreira, existem três pátios que estruturam e caracterizaram o seu interior. O primeiro pátio, de recepção, apresenta-se como um vazio verde que recebe os visitantes e os reencaminha para o interior do ECA. O segundo pátio pertence à biblioteca e convida à estadia. O terceiro pátio, do espelho, está associado a percursos de acesso mas também a momentos de intervalo da *Black Box*.

4.3.1 VIAGEM– MEMÓRIA

A construção do imaginário destes pátios surge da interpretação da memória, resultante de um visita de estudo ao sul de Espanha (com Professor Jorge Spencer e Professor Pedro Ravara, em 2011).

“CAMINHANDO POR UM ESTREITO E ESCURO TÚNEL DO ALHAMBRA, ENTREGOU-SE-ME SERENO E CALADO O BELO PÁTIO DOS MIRTOS. CONTINHA O QUE DEVERIA TER UM JARDIM BEM CONSEGUIDO: NADA MENOS QUE O UNIVERSO INTEIRO.”³⁸

Alhambra constrói-se com diferentes núcleos que comportam em si diferentes graus de privacidade, levando o visitante a deambular tanto em espaços públicos como privados, semi-públicos ou semi-privados. Para além destes, descobrem-se outros espaços, possíveis de serem intitulados como semi-exterieiros, os pátios, que pela sua espacialidade, complementam os anteriores. A partir destes pátios e respectivas antecâmaras desenvolvem-se sucessivamente os restantes. O percurso surge, assim, como elemento mediador entre espaços.

O Palácio Real de Alhambra é o que maior pertinência apresenta para o presente trabalho, é o que mais contribui para a construção do imaginário desta proposta. O monumento desenvolve-se em função de dois pátios –Pátio de los Arrayanes e Pátio

³⁸ Barragan, Obra Completa; Madrid: Dinalivro; 2003; p. 23

dos Leões, constituindo entre si um eixo que funciona como o centro da composição (Figura 21). Qualificados por distintas mas fortes atmosferas, cada pátio permite gerar vivências específicas, e que em limite encerram cada um em si mesmo. Os espaços interiores a eles associados, contêm uma dicotomia particular entre um exterior–exterior (paisagem envolvente) e um exterior–interior (pátios). No pátio dos Leões, esta relação é conformada por eixos, que são reforçados por linhas de água.

Aqui a água é o elemento unificador, que estabelece a relação entre os diferentes espaços. As linhas de água escavam-se nos degraus, intensificando o movimento de descida através do som destas pequenas cascatas, fazendo destas escadas algo especial (Figura22A). O espaço torna-se também numa combinação única pela presença de pequenos tanques redondos com fontes esculpidas em mármore liso que, como refere Hertzberger³⁹, são como poças artificiais que se formam em qualquer superfície de pavimento (Figura22B).

Também na arquitectura de Alhambra se constroem atmosferas através da sucessiva estratificação de espaços. Na contemplação da paisagem existem vários planos que a intercalam. Chegando-se ao último, a paisagem é entregue na sua integra. Esta sequência espacial é mediadora das relações entre exterior e interior. A sequência de pátios, percursos e zonas abertas/fechadas.

Outra experiência que contribuiu para o imaginários dos pátios do ECA, é o pátio da Catedral de Sevilha, o Pátio das Laranjeiras (Figura 23). Nele a presença de laranjeiras é essencial e definidora do espaço. Outro elemento igualmente essencial para a construção deste pátio é a água. A água tem um circuito ligado por canais que funcionam como sistema de irrigação às (características) laranjeiras. O pavimento está desenhado de forma a se ver e ouvir a água.

³⁹ HERTZBERGER, Herman; *Lições de arquitectura*; ed. Martins Fontes; São Paulo; 1999; p.234.

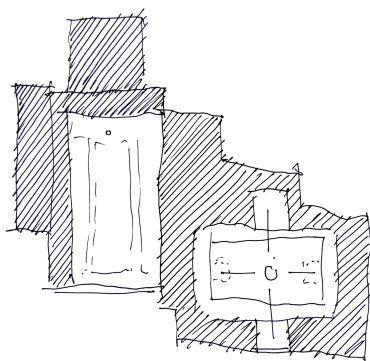


Figura 21 Esquisso *in locu* do Palácio Real , com os seus dois pátios.

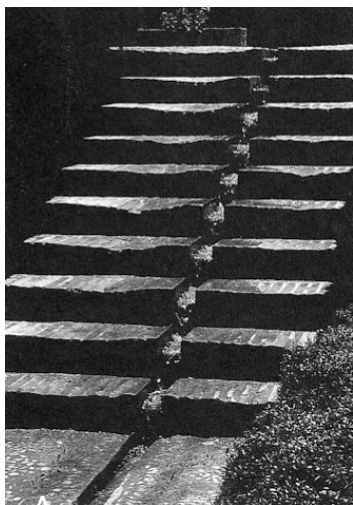


Figura 22 , Escadas com linha de água escavada nos degraus, em Alhambra; B, Tanque de água, em Alhambra.



Figura 23 Pátio das Laranjeiras da Catedral de Sevilha, com o seu sistema de irrigação.

Este desenho, para além de promover o movimento da água, também proporciona zonas de permanência com bancos, que convidam a permanecer num universo privado, mesmo sendo pátio constantemente confrontado com um domínio público da galeria, que o circunscreve e que permite o acesso à Torre Giralda.

4.3.2 OS PÁTIOS DO ECA

Na lógica do descrito, no ECA propõem-se vazios, pátios, que sejam gerados como conformações da massa edificada ao invés de meras subtrações sobre a mesma. Os vazios, pátios, verificam assim a qualidade de estruturadores e qualificadores do interior do ECA. Ao contrário do espaço caracteristicamente ocidental, que se constrói mediante eixos perspectivos num campo contínuo, o que é proposto nesta solução passa pela sucessão de espaços com mais ou menos luz, não sendo possível deslumbrar a sua forma na totalidade. Assim, a vista saltará de plano em plano, de espaço em espaço, de atmosfera em atmosfera.

É no decorrer do percurso que o visitante é introduzido ao interior do complexo proposto, descrito em 4.2, que surge o primeiro pátio. Este recebe e reencaminha para o interior do complexo.

Sendo este pátio uma metáfora à origem da fenda, é especialmente caracterizado pela presença de verde. Um registo que se guarda de Vila Viçosa são as suas pequenas laranjeiras. Espalhadas por toda a vila, tanto em espaços públicos como em pátios privados, esta árvore distingue os espaços onde se insere pelas suas cores e aromas que variam ao longo do ano. As árvores que caracterizarão este pátio serão, então, as laranjeiras (Figura 24).

A presença da água neste pátio pretende indicar a entrada, sendo o elemento que sacia as árvores, que gera movimento e som, torna o espaço mais acolhedor e fresco. O pátio acentua a sua ideia de origem da fenda pelo sua estereotomia rugosa e saliente. Potencia que com o passar do tempo se instale uma verdura, a mesma que confronta os limites da pedra, transformando a cor clara e pura do mármore. Será, em suma, um pátio caracterizado pelo verde que acolhe quem chega e convida à permanência a quem usufrui deste espaço.



Figura 24 Fotomontagem do Pátio das Laranjeiras/Pátio de recepção

O acesso ao interior do edifício parte deste mesmo pátio, surgindo como uma escavação profunda que demora a passagem e desenha a sombra. A mesma que esconde os homens do sol do Alentejo. A porta de entrada é trabalhada de forma a reforçar esta ideia. Como refere o arquitecto Juhani Pallasmaa, *O puxador da porta é o aperto de mão do edifício*⁴⁰ e, estas portas serão de vidro, para que deixem ver o que encerram e convidem a entrar, mas com caixilharia metálica pesada, implicando o uso de ambas as mãos para serem abertas. A sua abertura pesada e lenta desoculta timidamente o espaço que o sucede, a átrio de recepção.

O segundo pátio convida à permanência e ao recolhimento, mas neste caso está intimamente ligado ao um único espaço– a biblioteca (descrito em pormenor em 4.7.1). Este é o pátio de cota mais baixa cujos recantos desnivelados desafiam à leitura e estadia.

Optou-se que, ao nível dos olhos, aquando sentado neste pátio não existe percepção do exterior, fomentando o acto da leitura. Contudo, quando nos erguemos, os tais pequenos vazios surgem-nos como um desafogo visual do espaço, e assim este abre-se timidamente com o exterior.

Para que este pátio não se torne um fosso sem luz, o material que reveste as restantes três paredes é uma porcelana cerâmica. Estes mosaicos terão como matriz uma peça hexagonal composta por três faces. Cobrirão as paredes verticais de cima a baixo, e serão colocadas de forma mais escassa quando perto do pavimento. Trazem uma textura ao pátio, porque não serão colocadas todas da mesma forma, ou seja como mesma orientação. Sofrendo rotações de forma aleatória e alternadas com os mosaicos cerâmicos, serão colocados também outros de espelho. Assim, sendo a porcelana cerâmica um material reflector, permite conduzir a luz para o interior do pátio, e em algumas situações o espelho origina reflexos inesperados de luz.

O terceiro pátio, à semelhança do primeiro, é circunscrito por um percurso em rampa de carácter mais privado. Este está pensado para permitir um acesso mais rápido dos estúdios dos Artistas de Expressão Corporal ao espaço de recepção e

⁴⁰ Juhani Pallasmaa; *The eyes of the skin. Architecture and the senses*; London, Academy Editions, 1996, p. 55

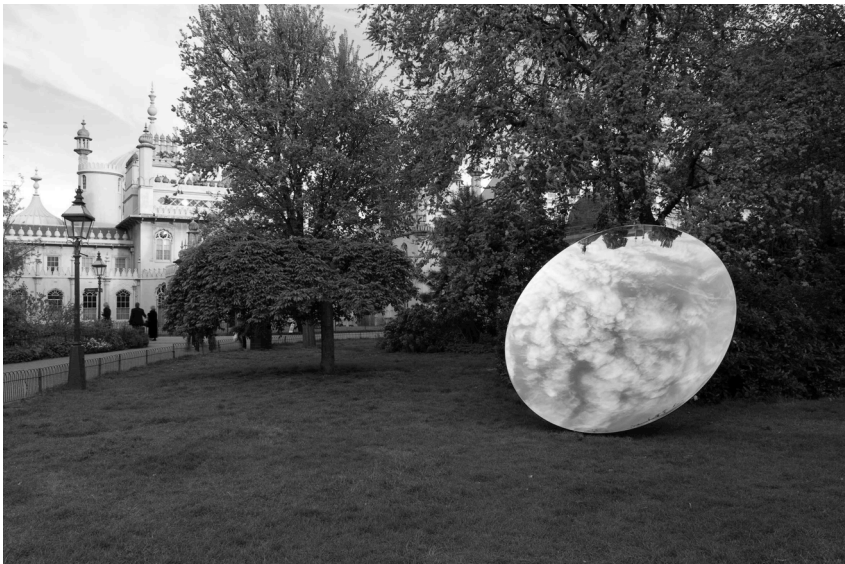


Figura 25 *Sky Mirror*, Anish Kapoor, 2009, em Pavilion Gardens, Brighton Festival. 2.7x2.7x1,51m, materiais: aço inoxidável.



Figura 26 *Waterfall*, Eliasson Olafur, 2005, em Dundee, Inglaterra. 7x6x10m (estrutura metálica), materiais: andaime, água, alumínio, bomba, mangueira.

Instalada em situações tanto interiores como exteriores, a cascata pretende evocar a visão, o som e o ritmo de uma queda de água natural. A construção por estar claramente à vista, permite aos observadores compreender o mecanismo subjacente ao fenómeno.

consequentemente a todos os equipamentos do espaço. O percurso em rampa é esculpido no vazio deste pátio e ladeado por muros altos. Para não se tornar um corredor escuro e inseguro, esta rampa é marcada por um rasgo lateral nos muros que a delimitam e peneiram a luz.

Na última descida, é nos oferecido de forma directa o acesso ao interior do edifício, ou então, de forma menos directa, o pátio, através de uma abertura à esquerda. Da *Black Box* (descrito em 4.6.2), existe um acesso directo/rápido com este pátio. Assim como elemento aglutinador, surge como espaço de relaxamento, e para espairar as ideias dos artistas que trabalham na *Black Box*.

Para fortificar este propósito existe um espelho no seu centro, a uma cota baixa, como se tratasse de uma escultura que metaforicamente permite a ligação com o céu, e a sensação de abstracção, como se mudássemos de realidade.

Tratando-se de um espaço para a criação artísticas, todos estes pátios são passíveis de serem apropriados por intervenções ou instalações artísticas. Se fosse possível uma intervenção permanente para o primeiro pátio, seria do artista Olafur Eliasson – *Waterfall* (Figura 26). Para o terceiro pátio, o espelho poderia ser uma peça desenhada por Anish Kapoor – *Sky Mirror* (Figura 25).

4.4 ESPAÇOS PARA ARTES PLÁSTICAS

O ECA pretende encorajar, dinamizar e promover a criação de projectos artísticos, atendendo às necessidades físicas e conceptuais da actividade artística. Assim sendo, divide-se em três núcleos principais– Artes plásticas, Expressão Corporal e Música. Cada uma delas vocacionada para uma área específica de produção, que se intersectam existindo por vezes a possibilidade de partilharem o mesmo espaço.

4.4.1 ATELIERS

Os ateliers associados às Artes Plásticas localizam-se fora do complexo principal e encontram-se na cavidade menos profunda, VJ, com um carácter mais introspectivo, que convida à permanência durante períodos mais duradouros. Pela

sua atmosfera mais intimista, permite que o atelier não seja só virado para o seu interior, como viva também do exterior.

São compostos por espaços de trabalho mais próximos da ideia de casa, com possibilidade de serem isolados de contactos exteriores, e serem partilhados com outros artistas.

Estes ateliers foram especificamente colocados numa zona em que o patamar da pedra é mais curto, onde apenas se consegue circular. Isto para que, estes espaços de trabalho fiquem assentes sobre a água, e que tenham um contacto mais directo com a esta. Não se encontram a flutuar, mas inserem-se na cota fixa do patamar 409,1. A disposição dos ateliers não é ortogonal e vem ao encontro da geometria da pedra. O principal conceito por de trás da disposição dos ateliers tira partido desta disposição oblíqua na relação visual com o contexto. Sendo assim cada atelier vive para uma vista particular desta pedra, fornecendo ao artista residente a sensação de estar livre e desvinculado.

O material utilizado para o exterior são placas pré-fabricadas de betão que contrastam com o mármore da pedra, ao contrário do complexo principal do ECA. Os ateliers são colocados sobre uma base de betão ancorada numa das plataformas mais baixas da pedra, que se encontra coberta por água. A área de entrada tem uma pequena base de betão para ancorar a construção à pedra. Com este tipo de construção, pré-fabricada, é possível adicionar mais ateliers e/ou recolocá-los noutra zona da pedra.

Cada atelier desenvolve-se a partir de quatro espaços:

- Uma área mais ampla, com pé direito alto, onde o artista pode trabalhar livremente. Associada a esta zona está uma mini-cozinha, cujo balcão é o elemento mediador entre esta e o espaço de trabalho. Esta zona principal é assistida de uma pequena instalação sanitária que na zona do duche tem um entrada de luz zenital. Este espaço de trabalho pode ser completamente encerrado e não manter contacto visual com o exterior, fornecendo proteção e isolamento. O espaço de trabalho é a rótula entre os restantes três espaços.

- O segundo espaço descoberto é passível de ser partilhado por dois ateliers. Os vidros que separam o espaço interior do exterior, podem ser abertos e permitir uma extensão destes espaços, funcionando como uma continuação do espaço de trabalho interior.

–O terceiro espaço comporta a alcova do artista associado a um espaço exterior privado. Neste patamar o artista ao sentar-se estabelece um contacto directo com a água. Nesta, a cobertura emoldura estrategicamente a envolvente.

–A quarta zona que compõe este atelier, é um espaço de silêncio, de meditação e de recolhimento. Confina-se ao espaço que intercala os ateliers, passível de ser partilhado entre ambos. Este espaço é muito idêntico aos observatórios de James Turrell (Figura 27).

Complementarmente a estes ateliers, no tronco comum (ECA) surgem a Galeria e o Laboratório de Criação Artística, reservado às Artes Plásticas.

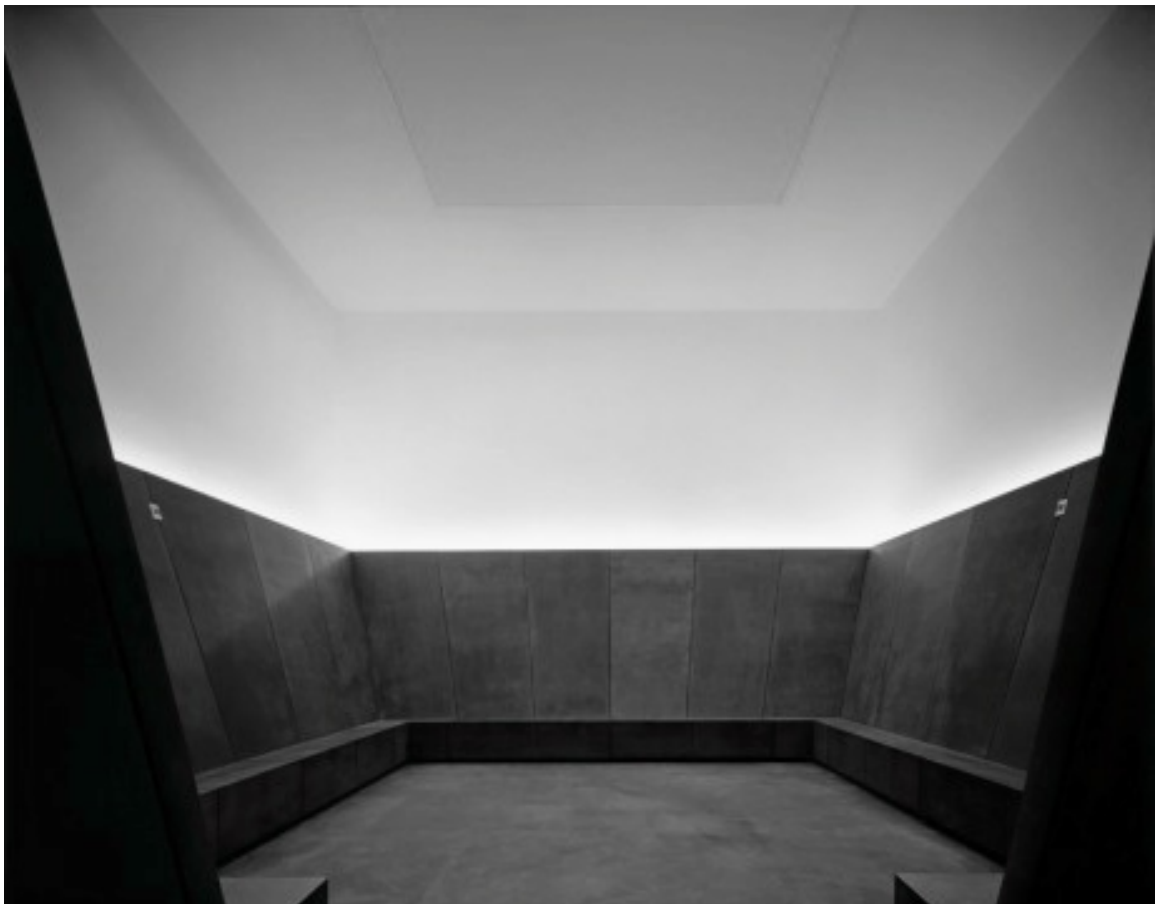


Figura 27 Sky Peshier, 2005 por James Turrell, em Walker Art Center

4.4.2 GALERIA

A galeria caracteriza-se pelo uso da luz, do mármore e da madeira. O contexto deste espaço por ser branco, torna-se subtil e leve, diminuindo a ideia de gravidade sentida no restante projecto. Os pequenos vazios por onde entra uma *luz sólida*⁴¹, bem doseada, “rompem” a obscuridade do espaço. Tal como no Panteão de Roma, é possível diferenciar a luz que entra e perfura a sombra. Com os inúmero vazios, deseja-se um espaço luminoso translúcido, como se a parede vertical de mármore fosse uma nuvem, que possibilita o atravessamento dos raios solares.

Do lado interior desta parede de mármore existe um plano de vidro, que se encontra distanciado cerca de 80 centímetros da parede, para facilitar o acesso, limpeza e controlar as instalações de luz artificial. À noite, de fora, aquando das luzes acesas, o espaço surgirá como uma lanterna, tal qual um farol. Assim, tanto de noite como de dia, a precisão deste espaço depende da ordem e da dimensão das perfurações. A coincidência do movimento da luz, ou a falta desta, fará com que a luz apareça e desapareça segundo coincidam ou não com os vazios, tendo maior incidência ao final do dia, por estar orientado a poente. O pavimento, será em tacos de pinho, para que receba e filtre um pouco a luz neste espaço caracteristicamente branco, e que não se torne excessivamente luminoso. Aliado ao controlo da luz, este pavimento transmite o conforto desejado, através da sua temperatura, toque e cheiro específico.

Para dar mais ênfase à espacialidade, recorre-se a uma solução em que a entrada para a galeria, seja feita mediante um percurso escuro, para que no final se desagúe na luz. Da escuridão para a luz, numa travessia espacial muito intensa, pontuada por entradas de luz zenitais com cor. Como refere Louis Khan, a luz só é realmente percebida quando nela exista um pouco de sombra e que a verdadeira escuridão só é mensurável quando nela exista um pouco de luz⁴². Assim, esta escuridão que antecede a galeria, mais do que dizer, especula. Porque esta

⁴¹ Alberto Campo Baeza; *Principia architectonica*; Ed. Caleidoscópio; Portugal; 201, p.28.

⁴² Isadore Khan; *Silence et lumière: choix de conférences et d'entretiens 1955-1974*; Paris; Éditions du Linteau; 1997,

penumbra potencia uma relação que transcende o olhar, que ao enfraquecer a visão, estimulará outros sentidos.

O desenho da galeria, tanto pelas proporções como pelos materiais, pretende que, mesmo que sem obras de arte a preenchê-lo, se represente a si próprio. Por outro lado, a arte que esteja presente não se sobrepõe, permitindo que este espaço seja apropriado de diferentes formas e adquira novos significados. Para tal, conforme as necessidades, é possível colocar planos que dividam o espaço na totalidade, ou outros planos que propiciam a mostra de objectos de pequenos formatos.

Para se aceder aos diferentes níveis da galeria, dois interiores e um exterior, existe uma escada que se circunscreve-se num espaço escuro. Este espaço será também caracterizado pela forma como a luz o penetra, mas desta vez através de perfurações na cobertura. Para tornar este percurso singular, existe um plano de água horizontal que refletirá a luz bem como o desenho da escada. Este percurso termina, então, no chamado laboratório.

4.4.3 LABORATÓRIO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA

Associado ao conceito de estúdio, o Laboratório será o local de produção e a cooperação entre as diversas áreas e pessoas que o habitem. Explora não só as novas práticas artísticas, mas também os limites do artista enquanto autor. Visto que, a esta zona o acesso ao público no geral é livre, poderá ocorrer o diálogo entre “críticos” e os artistas. Assim, este laboratório será para além de um espaço de produção artística um lugar cultural e relacional, Figura 28.

Este local é constituído pelos mesmos materiais que a galeria, procurando uma continuidade espacial: a madeira, o vidro (e alumínio) e a luz (trabalhada de forma diferente). É composto por uma grande nave, cuja cobertura é ritmada por lajes, que conferem ao espaço uma iluminação ideal para trabalhar, sendo a luz refletida e não chegando a ser directa. Estas lajes comportam uma estrutura para a colocação de luminárias, e também têm qualidade enquanto suporte para a produção de arte. Deste espaço sobressai um outro exterior, com a presença de verde, que pode ser qualificado como exterior-interior, porque não tem contacto visual com a envolvente, apenas com o céu.



Figura 28 Fotomontagem do interior do Laboratório de Criação Artística

Este local é constituído pelos mesmos materiais que a galeria, procurando uma continuidade espacial: a madeira, o vidro (e alumínio) e a luz (trabalhada de forma diferente). É composto por uma grande nave, cuja cobertura é ritmada por lajes, que conferem ao espaço uma iluminação ideal para trabalhar, sendo a luz refletida e não chegando a ser directa. Estas lajes comportam uma estrutura para a colocação de luminárias, e também têm qualidade enquanto suporte para a produção de arte. Deste espaço sobressai um outro exterior, com a presença de verde, que pode ser qualificado como exterior-interior, porque não tem contacto visual com a envolvente, apenas com o céu.

A relação entre o espaço de trabalho e o plano de vidro, que separa fisicamente o espaço interior e exterior, estabelece uma ideia de continuidade visual e consequentemente espacial (no sentido da percepção) entre o interior e o jardim exterior. A colocação desta zona exterior verde gera no interior do Laboratório diferentes ambientes/zonas que, mesmo sem divisões, se distinguem. Associado a este grande espaço surgem pequenos nichos, pontuados por uma luz zenital e cada um com equipamento técnico específico, sobressaindo sempre uma imponente e maciça mesa de mármore. Geralmente, quem trabalha com as mãos, tende a descarregar nos materiais as suas energias, ansiedades, medos, virtudes e forças, pelo que a presença desta mesa, possibilitará o confronto entre a força do artista e a rigidez do bloco de mármore, que conformará a matéria-prima. Existem espaços para trabalhar com gesso, metal, madeira, pedra, entre outros. Há ainda outra zona, que funciona como câmara escura para a elaboração de trabalhos relacionados com a revelação fotográfica, com possibilidade de obscuração total.

Em todos estes espaços, desde do grande espaço aos nichos, o pavimento é de pinho, como referenciado anteriormente, convidando o artistas a sentar-se no chão pela sua temperatura e toque. Por estar sujeito a “maus tratos” provenientes das práticas artísticas, o pinho tornar-se-á ainda mais magnífico, através do registo particular de cada artista, que passa por ali ao longo do tempo. A título de exemplo, o pavimento do celeiro/atelier, onde trabalhava o artista Jackson Pollock, que nele se encontra gravado a sua forma singular de pintar (Figura 29). Assim, deseja-se que este espaço de dimensões generosas se aproxime com o conforto de uma casa, e assim a madeira, pela sua temperatura, cheiro resinoso e o som abafado, criará relações directas com memórias sentidas na utilização quotidiana, familiar, das salas e quartos.

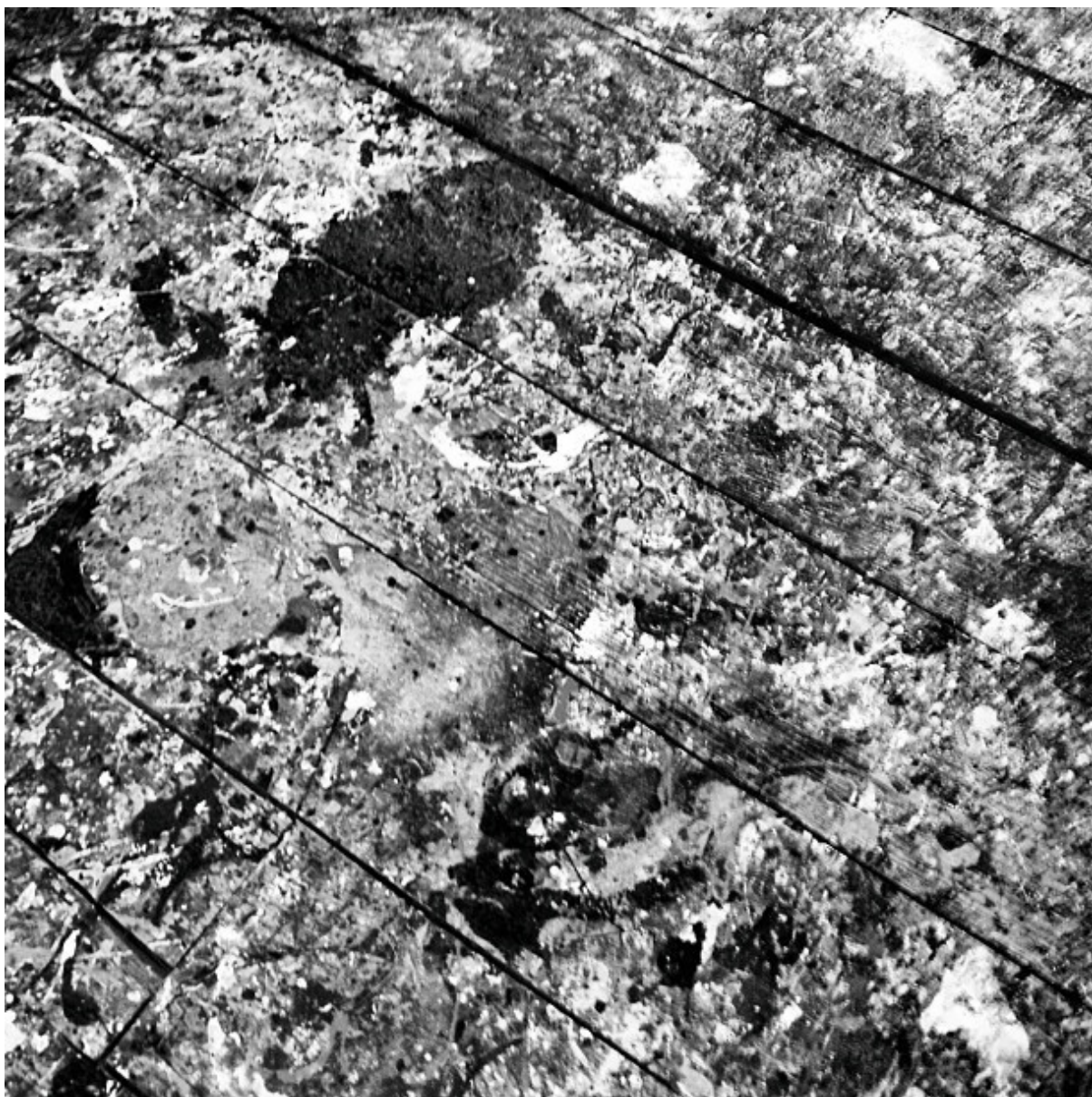


Figura 29 Pormenor do pavimento do celeiro/atelier, onde trabalhava o artista Jackson Pollock.

4.5 ESPAÇOS PARA MÚSICA

Quando se assiste a um espetáculo no Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian e debruçando-nos nas relações espaciais, somos convidados a entrar para o auditório através de um *foyer*, que pelas suas dimensões convida ao convívio antes do espetáculo se iniciar. Posteriormente, aquando do intervalo, somos impelidos a deslocarmo-nos a outro espaço, servido de restauração à qual está associado um espaço exterior. Tanto o *foyer* como este espaço, comportam atmosferas completamente diferentes, transmitidas pelas suas dimensões, materiais, contacto visuais que geram. Após esta pausa e conforme a sorte, a segunda parte do espetáculo pode ter como cenário um dos jardins da Fundação. Assim, apenas com o intuito de ver um espetáculo, é-nos dado a conhecer ou revelado uma série espaços, todos eles distintos e qualificados, que nos possibilitam construir uma narrativa sobre este (ou onde se localiza aquele) auditório. Esta experiência foi, em muito, o mote para a criação de um espaço de auditório no presente projecto, que de seguida se descreve.

4.5.1 AUDITÓRIO

Um dos desejos neste projecto consiste em ter uma sala destinada, exclusivamente, à música, possibilitando uma optimização da acústica e do resultado arquitectónico. Assim, tipologicamente, a sala apresenta-se como uma *shoe box*, um grande espaço paralelepípedo com uma plateia, mais reduzida que o convencional. Algumas salas do século XIX assumiam esta tipologia mas, hoje em dia, encontram-se praticamente esquecidas, provavelmente pelo frequente uso de salas polivalentes.

No interior deste espaço, todas as paredes verticais são revestidas a madeira. Compostas por sucessivas ripas, cada uma com diferentes dimensões, gerando uma rítmica aparentemente aleatória. Esta textura permitirá melhorar a acústica do espaço, mas também proporcionará um conforto sensorial para o público e músicos. O desenho deste ripado será levemente inclinado e destacado das superfícies da “*box*”, gerando uma caixa de ar entre o revestimento e parede exterior, potenciando a qualidade acústica.



Figura 30 Fotomontagem do Auditório

Este auditório, Figura 30, desenvolve-se em dois níveis diferentes altimetricamente distintos. O nível mais baixo, que contém o palco e a plateia, funciona como uma espécie de “contentor” da acção principal, um espaço mais intimista que contém o espectador. O segundo nível permite uma relação mais informal com o acto. O espectador observa de vários ângulos e senta-se em lugares menos convencionais do que na plateia.

O material maioritariamente utilizado é a madeira e a diferenciação do espaço consegue-se sobretudo nas transições de côr. O nível superior é pintado de preto, afirmando e destacando as superfícies do “contentor”. Na zona interior da mesma a madeira, com a sua côr natural, tornará a plateia e o palco num espaço unitário e a textura destas paredes contrapõem-se à forma mais rígida e obscura do volume paralelepipedico.

A relação entre a sala e o seu *foyer* é feita através de duas portas pivotantes dissimuladas em cada uma das paredes laterais. Quando fechadas, dão sequência à textura das paredes em madeira, garantindo uma leitura homogénea do contentor espacial. Alternativamente, a entrada para o contentor pode ser também realizada pelo piso superior. Este percurso é pontuado pela presença de duas escadarias, colocadas frente à frente, que mantêm contacto visual com o pátio pertencente à biblioteca. Tanto o pavimento do auditório como destes percursos será de alcatifa.



Figura 31 Fissura de pedra, correspondente à zona programática do auditório.

Voltando ao interior do auditório terá lugar uma singularidade. A plateia é sempre confrontada com uma massa rochosa que se impõe no auditório. Neste caso, não será enquadrada uma vista da pedreira, mas será emoldurada e posta em contacto directo, uma fissura muito particular desta (Figura 31). Com características diferentes, pretende aproximar-se ao exemplo da Igreja de Santo António, em Portalegre, do arquitecto João Luís Carrilho da Graça, 2008, em que a presença da pedra qualifica a ambiência da igreja. Será então esta fissura o próprio enquadramento cénico da obra artística.

4.5.2 ESTÚDIOS DE MÚSICA

Os estúdios de música situam-se na pedreira VF. Esta cavidade, pelas suas dimensões mais reduzidas relativamente às outras cavidades, pela sua forma mais ortogonal (resultante do método de extração mais linear) e pela textura das plataformas (conferida pelos método de extração do mármore), assemelha-se a um poço. Assim, neste “poço de música”, na face orientada a nascente surge uma segunda pele. Completamente contrastante com às restante faces, esta pele de estrutura metálica ajudará a suportar os estúdios dos artistas e restantes equipamentos associados.

A envolver a estrutura crescem heras que se desenvolvem por uma rede metálica entrelaçada. Com o tempo, forma-se uma cortina verde, intercalada por por volumes e vazios. Os volumes correspondem às residências dos músicos e os vazios correspondem a varandas, espaços abertos que podem sofrer diferentes apropriações.

Os estúdios dos músicos são compostos por duas zonas, uma de alcova e outra mais informal de trabalho, onde o artistas podem compor, ensaiar ou simplesmente usufruir do espaço como *living room*. A zona de alcova, corresponde à parte do volume que sobressai da cortina verde, e encontra-se direccionada para interior da pedreira. O resto espaço do estúdio encontra-se entre cortina e “parede” da pedreira. O *living room* tem uma parede inclinada que, para além de melhorar a acústica do espaço, também o distingue. Conforme os casos, o *living room* dá acesso a um estúdio individual de gravação ou a um estúdio, que é partilhado entre uma equipa/banda. Todos os estúdios de gravação estão devidamente isolados do exterior, com uma parede dupla, caixa de ar e com os isolamentos apropriados.

4.6 ESPAÇOS PARA EXPRESSÃO CORPORAL

Os espaços associados à expressão corporal servem todas as áreas que usem o corpo e o espaço como meio de expressão, como por exemplo a dança, o teatro e performances. Composto por estúdios individuais (que servem de residências), estúdios para criação/treino, existe também uma *Black Box*, que para além de ser mais um espaço de produção, também serve como espaço promotor e de partilha, para os projectos que os artistas desenvolvam no ECC.

4.6.1 ESTÚDIOS PARA ARTISTA DE EXPRESSÃO CORPORAL

Os estúdios para os artistas de expressão corporal são os únicos espaços que não se encontram dentro dos limites da pedra. Localizam-se num ponto elevado deste território, e debruçam-se para duas paisagens completamente distintas. De um lado, uma paisagem tipicamente verde e selvagem, com vegetação bruta e imponente. De outro lado, uma paisagem transformada, pautada por cavidades (as pedreiras) e pelos seus respectivos desperdícios (escomboreiras).

Assentes à da cota térrea, apresentam-se como volumes, à semelhanças dos restantes estúdios/ateliers do ECA. Neste caso encontram-se mais dispersos e independentes uns dos outros, com liberdade para serem ocupados das formas mais diversas por partes dos artistas de expressão corporal.

No interior deste estúdios, e à semelhança dos estúdios dos músicos, existe uma zona de alcova e uma outra zona onde os artistas podem treinar mas de forma informal, porque pelas suas dimensões serve melhor a funcionalidade de *living room*. Todos os estúdios estão equipados de material sonoro e luminoso artificial. A estrutura luminosa assenta em quatro pilares que suportam um plano horizontal onde cada artista pode manusear as luzes artificiais conforme desejo. Ao contrário da zona de dormir, estes espaços de trabalho podem ser totalmente encerrados ou orientados para o exterior. Desta vez, optou-se pelo uso de persianas em vez de cortinas, porque permite que próprio artista decida qual a permeabilidade visual e a luz que queira que o espaço tenha, proporcionando atmosferas intermédias, que as cortinas não possibilitam.

Para além das residências destes artistas, surgem outras que permitem a estadia de outro género de artistas, ou até de agentes ligados à cultura (como, por exemplo, curadores ou programadores).

4.6.2 *BLACK BOX*

À semelhança do auditório, esta sala é desenhada de forma a servir apenas e exclusivamente uma área, a das Artes de Expressão Corporal. Mas, contrariamente ao auditório, terá as características de polivalência que lhe são próprias, na sua flexibilidade funcional e adaptação à diversidade de ensaios, espectáculos e eventos. Pretende-se o equilíbrio e versatilidade entre os requisitos técnicos da “máquina”/“box” cénica e a intimidade, o conforto, a optimização visual e acústica. O espaço da plateia configurado como um “casulo” monocromático escuro, neutro, desprovido de arestas, apenas pontuado pelas entradas e *régie*. A sua elementaridade promoverá e enfatizará a acção que decorre no palco.

Ao palco fixo e à arena central agregam-se as zonas de plateia fixa que os delimitam, e estas podem ser acrescentados mais lugares. Outra configuração que a *Black Box* pode adoptar, é assumir uma plateia central, também amovível, orientada para o palco fixo. Este palco fixo projecta-se na fachada orientada para a pedreira VJ, Figura 32. Apresenta-se como um óculo que se debruça sobre a atmosfera calma e confortante desta pedreira.

Como segunda pele e criando uma caixa de ar, esta *box* é revestida por painéis rotativos, cujas faces assumem características diferentes, seja na sua textura para a potencialização acústica, seja no acabamento para a reverberação do som.



Figura 32 Fotomontagem da Black Box

4.7 ESPAÇOS DE CONTAMINAÇÃO

Atendendo à sistematização realizada nos capítulos um e dois, apresentou-se como necessário, para uma melhor compreensão da possibilidade do uso do espaço como elemento dinamizador desta pedra, estabelecer uma vocação deste lugar e o conteúdo programático a realizar. Assim, não será necessário que o mesmo albergue em si todas as funções do processo criativo, mas essencialmente que complemente a rede nacional com espaços inexistentes ou em falta. É com base na partilha de espaços como partilha de experiências e consequentemente significados, que surge a necessidade de espaços para o encontro, intercâmbio e cooperação – os espaços de contaminação. Promovendo interações como dinamizadores quotidianos do ECC, transformando a sacralização do lugar de trabalho do artista em ideia de cada, do atelier isolado em estúdio multidisciplinar ou, então, transformar aquele sítio incomunicável com o exterior em lugar onde se pode colecionar experiências, vaguear entre o natural e o artificial, o quotidiano e a arte.

4.7.1 BIBLIOTECA

O volume da biblioteca decorre em prol da criação de um fosso de luz num determinado espaço da pedra. Entre a pedra VS e VJ existe um espaço, à cota percorrível da VJ, cuja configuração recria uma janela (à escala da pedra) que direciona e se debruça sobre a amplitude da pedra VS. Pretendendo acentuar este momento e dramatizando-o, procurou-se introduzir um vazio no volume do ECC que origina o tal foco de luz.

Este vazio foi trabalho da mesma forma como se extrai o mármore, provocando diferentes plataformas e com orifícios que crescem em direcção vertical. Estas formas não ortogonais entre si, dentro de um volume por si ortogonal, geram espaços enviesados. Aliados a uma rampa ascendente, composta por diferentes patamares, promovem um percurso constituído por espaços com diferentes tensões.

Estas tensões tanto encaminham o leitor para zonas de consulta e leitura, com mesas que resultam da continuação dos desnivelamento dos diferentes patamares; como para escadarias, onde se pode sentar ou deitar; ou então para “óculos” (à

semelhança da *Black Box*) que rompem a fachada e se servem da vista panorâmica como cenário para a permanências. Estes espaço contêm bancos em madeira e cortiça.

Ao longo destes espaços, os livros foram as paredes exteriores do volume e o espaço é iluminado pela luz que penetra o vazio.

4.7.2 ARQUIVO

O Arquivo surge como um espaço dinamizador, que estimula à investigação e difusão de todas as vertentes artísticas exploradas e desenvolvidas no ECC. Mais do que catalogar, pretende partilhar e contagiar os artistas com os mais recentes projectos desenvolvidos. Apresenta-se como uma forma alternativa à típica exposição, que de uma forma mais informal originará uma plataforma de apoio à curadoria e potenciará à reflexão e à reinterpretação das peças.

Encontra-se no nível abaixo da recepção e é composto por um espaço de leitura e de consulta de projectos, bem como espaços fechados e insonorizados para a consulta de projectos registados em formato de áudio e vídeo.

Não se relaciona visualmente com o exterior, pelo menos de forma intensa, apenas por pequenos vazios obtidos pela esterotomia dos blocos de mármore.

4.7.3 CANTINA

Para além dos espaços anteriormente descritos, surge a cantina. A cantina é o único espaço deste “tronco” comum que se relaciona directamente com o exterior. É um local por excelência de contaminação, porque acolhe tantos os artistas do ECC como o público no geral. Como veículo impulsionador de relações, a mesa continua, da forma mais informal a ser o sítio onde se partilham experiências e se discorre sobre a vida. Assim, não só de comida se alimenta o espírito deste espaço. Para além desta mesa corrida, de madeira maciça, existe também outro elemento importante e que se destaca no espaço. O balcão, que pode ser o palco de um simples artista que coloca os seus dotes culinários ao serviços de todos ou de um grande chefe, é destacado do plano da cozinha e posicionado de forma a fortificar relações com os seus espectadores.

Revela-se um espaço simples, com pé direito alto reforçado por elementos verticais que descem e iluminam artificialmente o espaço. Para além da presença da madeira na mesa e bancos corridos, existe o mármore com o corte resultante da extração da pedra, adjacente às escadas que têm ligação directa a espaços como a recepção, o auditório, a Black Box, Biblioteca, entre outros. Por se encontrar elevado da cota da pedra, a escadaria que o antecede, revela-se como um bom espaço para permanecer sentado, à sombra, com um enquadramento privilegiado para a pedra menos profunda.

4.7.4 ESPAÇO DO SILÊNCIO

O Espaço do Silêncio pretende ser um local destinado à reflexão, à introspecção e à contemplação. Um lugar onde o ocupante se encontra consigo mesmo, aclara ideias, encontra respostas.

Este espaço assume-se com um volume paralelepípedo no meio da maior e mais profunda cavidade da pedra. Situa-se no meio da água, a flutuar. Reveste-se a betão pré-fabricado, confinado pelos limites da água que o rodeia. O betão impõe-se e dá forma. A água invade o espaço que o envolve. Ao volume exterior é-lhe subtraído uma forma piramidal invertida, um pouco à semelhança do conceito da pedra invertida (referenciando anteriormente no capítulo 3.3.). No interior do espaço, esta mesma pirâmide surge como objecto escultórico que invade e confronta o observador, fazendo sentir-se um pouco mais pequeno no espaço. Esta pirâmide invertida apresenta-se revestida por uma grelha metálica interrompida por perfurações orgânicas e irregulares, prevalece a sua cor amarela. A grelha intercepta a luz e filtra-a.

A forma como a luz será encarada neste espaço diverge do restante projecto. Enquanto que no ECA pretende-se trazer luz para o interior da massa rochosa, aqui o que tem maior relevo será a conjugação entre luz e sombra. É a expressão e a densidade de ambas que recria a atmosfera singular e própria do espaço.

Igualmente importante é a forma como se aproxima deste, pois o acesso é um longo, lento e estreito percurso para o “interior” da água. Este percurso vai absorvendo o visitante conforme as guardas se transformam em muros, convidando-o a um contacto pessoal consigo próprio. Embora visionando o que se

aproxima, é ao percorrer deste trajecto que se entende a passagem para o mundo interior.

O interior do volume é propositadamente encerrado e sem contacto com o exterior. Não só para intensificar a intensão que se pretende para o interior, mas principalmente para que o olhar possa suavizar-se potenciando os restantes sentidos. Naquele ambiente fechado e particular, o ocupante deixa apenas de ser observador para passar a interagir com todo o corpo. A penumbra deste espaço esbaterá o contorno do volume, diminuindo a acção do olhar evocando à intimidade dos restantes sentidos e, consequentemente, da mente e introspecção.

Neste recanto o som também tem um papel importante na concepção final do espaço. O som ou a sua ausência ajuda-nos a envolver no espaço. Enquanto que o olhar conduz a atenção para qualquer coisa mais adiante, ouvir provoca uma sensação inversa. A presença de pequenas cascatas para além de envolverem este volume com o que o rodeia, permite que quem se encontra no interior possa ouvir um som calmo e constante. Visto que, os olhos seleccionam (focam) e os ouvidos recolhem sem diferenciação, este som ambiente potenciará que os raios de luz que filtram o espaço cerquem e venham até ao observador. Assim, o som da água será uma sonoridade própria e característica do espaço do silêncio.

4.7.5 ESPAÇOS EXTERIORES

A arquitectura também é consciência social. As opções que se fazem por princípios estão intimamente ligadas às formas, ao conteúdo, e até à abordagem estética, como anteriormente descrito ao longo deste último capítulo.

Ou seja, perante a paisagem, revelou-se também muito importante desenvolver um plano que incentive à contemplação, em que a arquitectura se apresente como um cenário para usufruir da paisagem. O designo do ECA não é de ser visto, mas de potenciar o que o envolve, uma escultura de ler e interpretar a paisagem.

Os passadiços que se sucedem ao longo dos percursos, dão lugar a passagens e/ou a equipamentos ou estúdios. Reinventam meros elementos funcionais de transição de cotas, em passeio cultural ou em espaço público qualificado para o encontro de usos e de apropriações. Nestes, tanto se pode ler, andar, como apreciar as esculturas que por lá podem aparecer. A introdução de simples elementos, como blocos de mármore ou o recorte do pavimento para passar um circuito de água,

pode promover tanto a contemplação como a interação. Todos remetem para a transformação do espaço através das ocupações diárias que o mesmo promover. Não será de estranhar portanto, ouvir um concerto proporcionado por uma orquestra, ou ver projeções audiovisuais à noite, nas paredes verticais da pedreira, ou deambular num jardim de esculturas.



5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Actualmente, os artistas baseiam a sua criação não exclusivamente em conceitos estéticos, mas em conceitos sociais/culturais/políticos. Estes pretendem reflectir, sob forma de crítica, sobre os mesmos temas, intrínsecos à sociedade. As artes, cada vez mais, inter-relacionam-se e procuram ligações com outros campos do conhecimento. Alargam-se os limites do 'saber', acede-se a perspectivas e pontos de vista constantemente renovados. O artista tem-se apresentado como um crítico inquieto, que comunica com os mais diversos suportes e técnica de expressão, que se entrega a entender, e fazer entender, a sua posição perante uma das temáticas que o intrigou, de ordem pessoal ou social. O espaço para a exposição de um ponto de vista tem-se ampliado para dimensões imensuráveis. 'Expressar' tem um lugar garantido na sociedade virtual, que se parece carecer de limites.

Surge então por um lado a problemática da criterização das expressões artísticas, para divulgação, e a limitação espacial que a consegue contemplar sob forma justa 'as suas dimensões reais. Por outro lado, actualmente o artista criador confronta-se com uma desigualdade espacial de soluções que passem menos pela difusão da "obra de arte" e mais pela produção das mesmas. Tornou-se urgente a inspiração em espaços serenos de trabalho, que transformem a sociedade cada vez mais virtual em partilha real espacial. É no espaço real que se contaminam ideias, se atenuam as fronteiras da especificidade de uma área disciplinar. A contaminação é intelectual e sugestiva, ela inspira à criação.

É característico desta sociedade virtual a promoção da partilha entre indivíduos culturalmente distintos, mas a verdade é que a tendência acaba por recair mais na reunião de semelhanças do que divergências. Tem sido exigido à arquitectura saber responder à velocidade da partilha e por outro lado contornar esta reunião exclusiva de semelhanças. Da divergência surge a agilidade mental e a produção de massa crítica.

Então, a transdisciplinaridade tornou-se assim a palavra chave para a prática artística presente.

A pedra apresenta-se como um território com características naturais e particulares cujo impacto visual nos transporta automaticamente para uma realidade temporal paralela. Este espaço tem a capacidade de mandar e de estagnar o tempo, aproximando-nos da sua magia. A natureza e escala é surpreendentemente correcta na sua qualidade enquanto abrigo; a serenidade

conduz-nos a uma introspecção deambulatória, do espaço e de nós próprios. Intriga-nos e inspira-nos. Não fazendo necessariamente parte do nosso registo de memórias, as dimensões dos seus lugares transportam-se para experiências já vividas e reconhecemos nela o carácter público e privado dos espaços. Construir na pedreira implica respeitar o carácter de privacidade que a própria dita.

Através da compreensão dos estímulos e tensões deste espaço, ergue-se o Espaço para Criação Artística (ECA). Um espaço de criação que procura albergar artistas, distanciando-os das cidades, um local de despreendimento, de encontro e de elucidação criativa. Um lugar de conhecimento, de partilha, crítica e de investigação, uma espécie de fórum não só das artes, mas de cultura e de vida.

Este documento contém 17.352 palavras.



6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

VOLUMES

BAEZA, Campo; *A ideia construída*; Portugal: Caleidoscópio; 2013

BAEZA, Campo; *Principia architecttonica*; Portugal: Caleidoscópio; 2013

DANCHEV, Alex (ed.); *100 Artisti' Manifestos*; London: Penguin Books, 2011

FRÓIS; Virgínia; *Conversas à volta dos conventos*; Évora, Casa do Sul Editora; 2009

GERMANO, Celat; *Andy Warhol: a Factory*; Porto: Fundação de Serralves; 2000

GRANDE, Nuno (Ed.); *Museumania: museus de hoje, modelos de ontem*; Porto: Público e Fundação Serralves, 2009

HERTZBERGER, Herman; *Lições de arquitectura*; São Paulo: Martins Fontes, 2006

HOFFMANN, Jens; *The Studio, Documents of Contemporary Art*; London: The MIT Press; 2012

HOLL, Steven; *Anchoring*; Barcelona, Serbal, 1994

KHAN, Isadore; *Silence et lumière: choix de conférences et d'entretiens 1955-1974, Louis Khan*; Paris: Éditions du Linteau; 1997

MALRAUX, André; *O Museu Imaginário*; Lisboa: Edições 70, 2000

MERLEAU_PONTY, Maurice: *Phenomenology of Perception*; tradução de Forrest Williams; London: Routledge & Kegan Paul, 2002.

NORBERG-SCHULZ, Christian; *Architecture: Presence, Language Place*; Milão: Skira; 2000

O'DOHERTY, Brian; *Inside the White Cube, The Ideology of the Gallery Space*; San Francisco: University of California Press, 1999

O'DOHERTY, Brian; *Studio and Cube, On the relationship between art is made and where art is displayed*; New Yourk: Columbia University Press, 2008

PALLASMAA, Juhani; *The eyes of the skin. Architecture and the senses*; London, Academy Editions, 1996

RISPA, Raul; *Barragan, Obra Completa*; Madrid: Dinalivro; 2003

SANS, Jérôme, SANCHEZ, Marc; *TokyoBook#1-Qu'attendez-vous d'une institution artistique du 21e siècle?*; Paris: Palais De Tokyo, 2002

TANIZAKI, Junichiro; *Elogio da Sombra*; Lisboa : Relógio d'Água, 2008

URSPRUNG, Philip; *Studio Olafur Eliasson, an Encyclopedia*; ????, Taschen, 2012

WATSON; *Factory Made, Warhol and The Sixties*; New York: Pahtheon Books, 2003

ZUMTHOR, Peter: *Atmosferas*; Barcelona: Gustavo Gil; 2006

ZUMTHOR, Peter: *Pensar a arquitectura*; Barcelona: Gustavo Gil; 2009

ZÚQUETE, Ricardo; *Caixa de escritos, Arquitectura como pretexto*; Lisboa: Edição do Autor, 2010

ARTIGOS

BURREN, Daniel; *The function of the Studio*; Massachusetts: The MIT, 2009

DEL VAL, Miguel Alonso; "Arquitectura Relacional" in CIRCO #154; Madrid, 2009

Disponível em <http://www.mansillatunon.com/circo/epoca7/pdf/2009_154.pdf>

Acesso a Setembro, 2013

DIAS, Manuel Graça; "A arquitectura como uma arte que contém o útil" in *Arte, Arquitectura e Cidade*; Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2011, pp.83-93

GADANHO, Pedro; "Arquitectura como performance" in *Dédalo#2: Movimento, Maio/Abri 2007*; Porto: AEFAUP, 2007, pp.24-29

Disponível em: <<http://issuu.com/revista.dedalo/docs/dedalo2>>

Acesso a Setembro, 2013

JONES, Susan (ed.); *Future Forecast/Future Sapce, Addressing future roles and functions of artists' workspace*; #1 Maio 2005; Londres: The Artists Information Company, 2005

Disponível em: <<http://www.a-n.co.uk/publications/document/228374>>

Acesso a Setembro, 2013

LOUÇÃO, Maria Dulce; *Memórias experienciáveis: O que esquece o Projecto*; Lisboa, CIAUD-FAUTL, 2012

LOUÇÃO, Maria Dulce; *Memórias imaginadas: para o ensino de projecto*. Lisboa, CIAUD-FAUTL, 2012

TAVARES, Gonçalo M.; “Arquitectura, Natureza e Amor” in *Ópusculo 14, Pequena Construções Literárias sobre Arquitectura*. Porto: Dafne Editora, 2008.

Disponível em: <http://www.dafne.com.pt/pdf_upload/opusculo_14.pdf>

Acesso a Setembro, 2013

WEIWEI, Ai; “Architecture and space” in Lee Ambrosy (ed. e tradutor), *Ai Weiwei’s Blog, Writings, Interviews, and Digital Rants, 2006–2009*; Massachusetts: The MIT Press, 2009, pp.5–8

ENDEREÇOS ELECTRÓNICOS

<<http://momaps1.org/>>

Acesso a Setembro, 2013

<http://www.oespacodotempo.pt/pt/esp_tem.php?idpan=conceito>

Acesso a Setembro, 2013

<<http://www.stoneproject.org/2-reductive-thinking-skills.html>>

Acesso a Setembro, 2013

<<http://www.richardlong.org>>

Acesso a Setembro, 2013

DOCUMENTOS VIDEO

SHORR, Catherine O'Sullivan; *Andy Warhol, Factory People*, (DVD) ???Three Hour Film Series–2008, Feature Documentary 2010, 24 Hour Interview Archive –2012, and 400 page Book–2013. The idea commenced in Paris in 2007.





ANEXO I

